

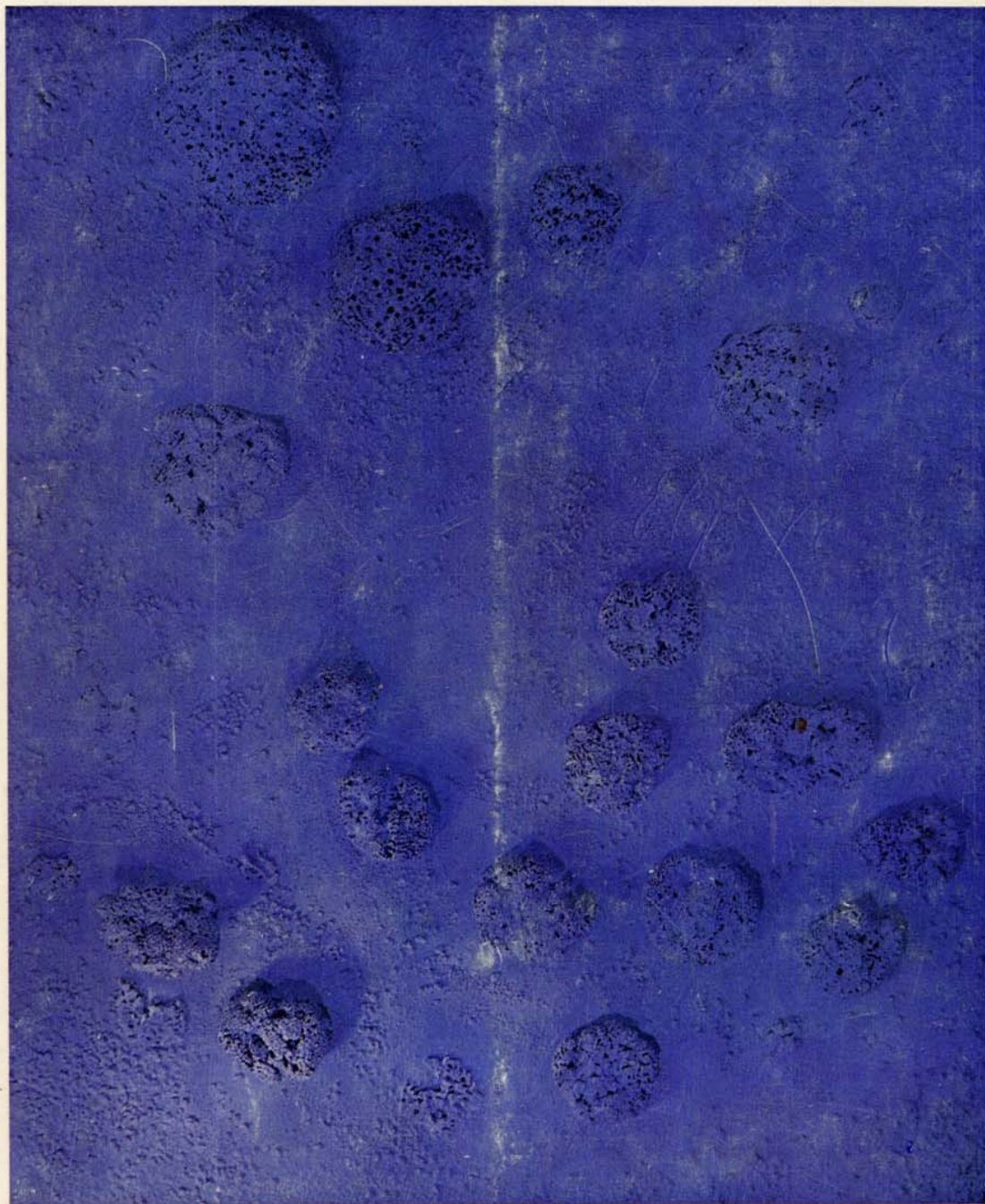
F-3/58

MUSEE D'ART ET D'HISTOIRE

ET D'ETHNOLOGIE

IND 62 R-5602

YVES KLEIN



Reprodukcija na naslovnoj strani:

Reljef sa sunderom RE 1, BLU, 1960.

Katalog br. 26

4

МУЗЕЈ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ

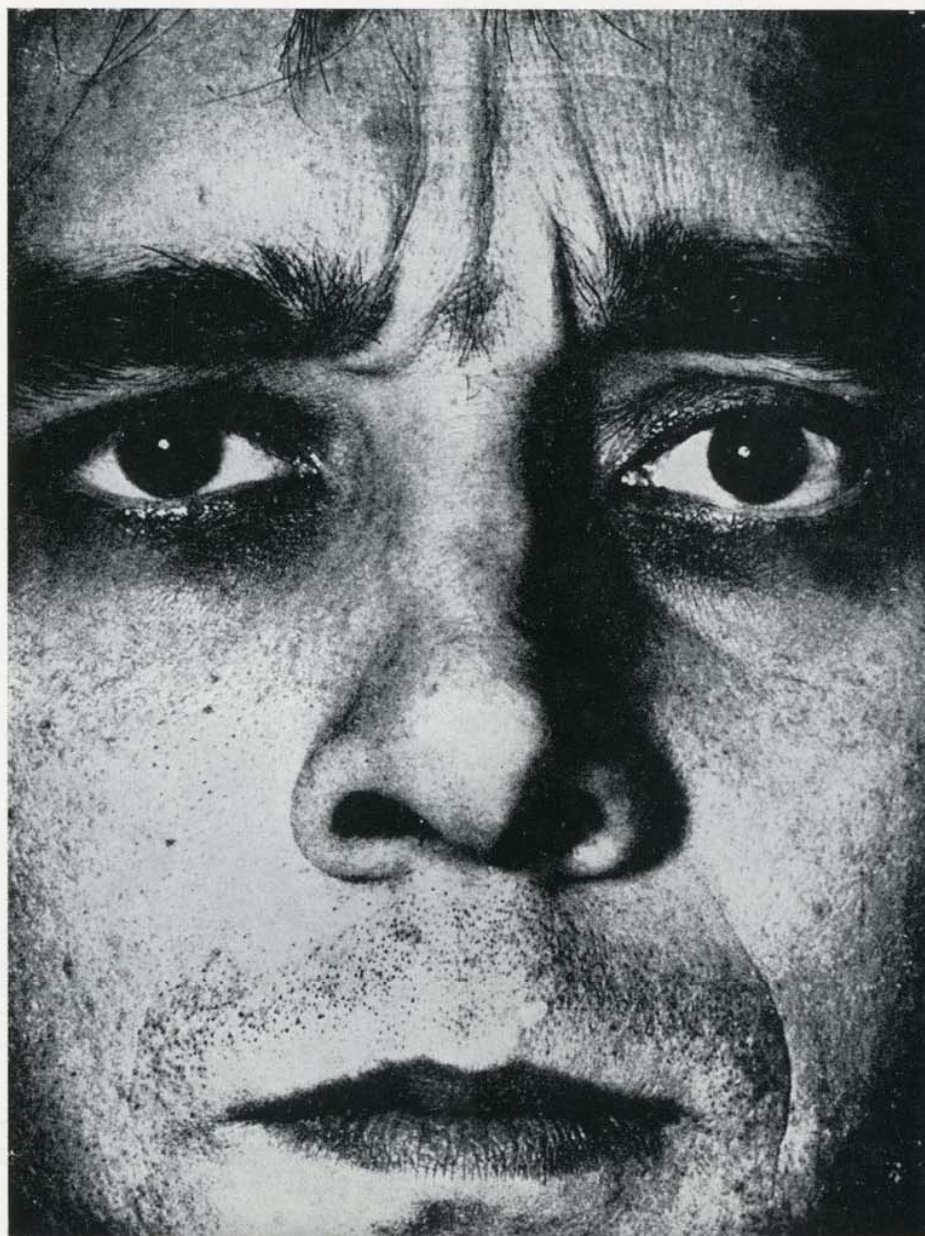
БИБЛИОТЕКА

ИНВ. БР. R-5602

Izložbu je organizovao Muzej savremene umetnosti u Beogradu u saradnji sa g. Rotraut Klein-Moquay iz Pariza i g. Reinerom Kallhardtom iz Münchena.

Muzej savremene umetnosti u Beogradu srdačno zahvaljuje svima koji su doprineli realizovanju izložbe.

8.3/58



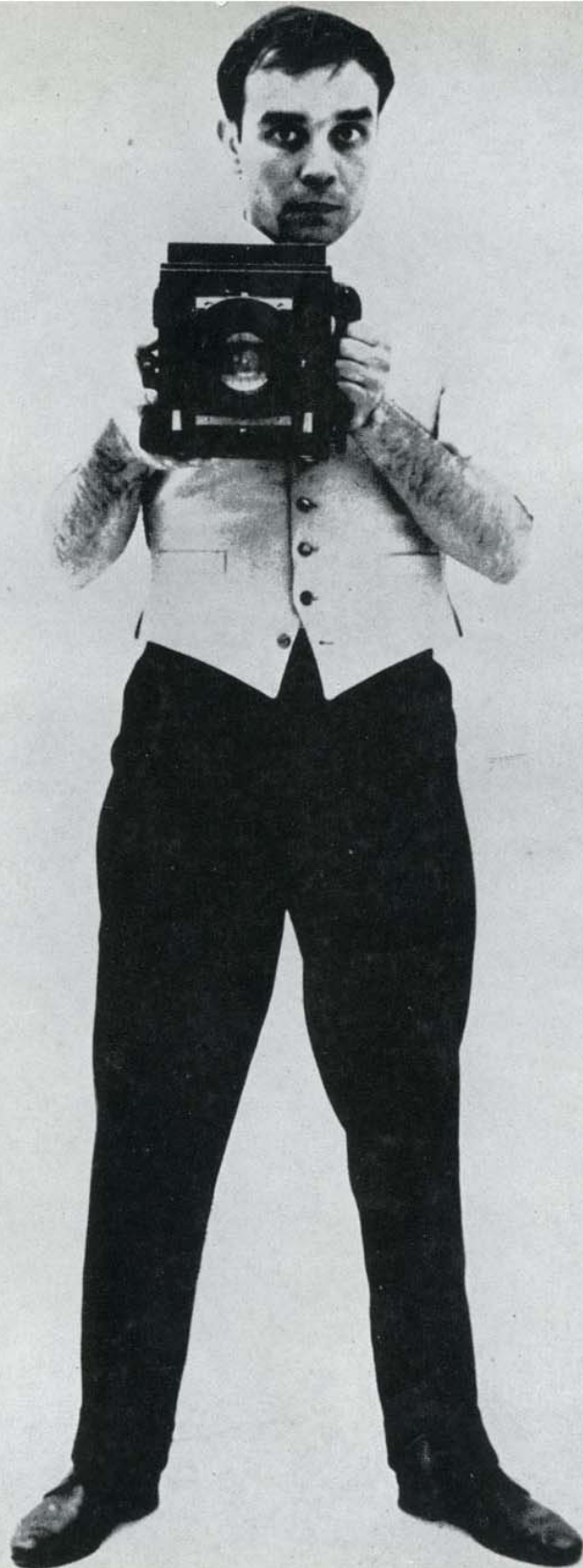
(PAU' OUT STUXXA)

YVES KLEIN³
SUIVE
RELIEF
SCULPTURE

FEBRUAR-MART, 1971

MUSEJ SLOVENSKIH UMETNOSTI, Lj





3
9

„MOJA DELA SU SAMO PEPEO MOJE UMETNOSTI...“

Slikar Yves Klein izražava snažnu istovetnost u povezivanju sebe, svog života, svojih radova sve do realizacije predmeta koji su u sebi nosili emotivnu težinu njegove stvarnosti — razočaran subjektivizam, koji se iskupljuje u nepresušnom stvaralaštvu čiji tok ni smrt nije mogla da prekine.

O Yves Klein-u danas već postoji dosta bogata i razrađena bibliografija, pogotovo kada se uzme u obzir kratak raspon njegovog munjevitog života.

Yves Klein, plemić Graal-a, danas bi se reklo — spiritualista, čovek koji je usvojio evropsku kulturnu i duhovnu baštinu početka veka u kojoj se prepliću Bachelard i Bergson, Krisnamurti i Rosacroce, Jung i psihoanaliza, teozofija i čin oslobađanja. Bile su to kulturne komponente koje su u predhodnoj generaciji uobličavale i drugog „visokog“ stvaraoca francuske kulture: Antoine-a de Saint-Exupery-a.

Rečeno savremenim jezikom naučne fantastike, Klein je „preobrazitelj“ alhemijских tradicija do zen-budizma, inkarnacija stalnog napora čoveka da prevaziđe moguće granice — nametnute materijom i vremenom.

„Glumac“ je u onom smislu u kome to može da bude jedan mladić koji odbacuje mit o sebi samom s onom mladalačkom hrabrošću koja može da potekne jedino u dvadesetoj godini. Glumac ne sa pozorišne scene, već na ulici, u svakodnevnom životu, da pri tom živo ostane u sećanju očevidaca, upravo kao na fotografiji.

Kao dete figurativnog slikara i apstraktne slikarke, Klein-ovi prvi crteži su površni, i u njima se mešaju apstraktne oblasti i oblici totemskih životinja u koegzistenciji, koja delimično potseća na Dubuffet-ov „L'Hourloupe“.

U samom početku, to je dostojanstven slikar, sličan mnogima. Da bi učinio korak koji će preduzeti čovek sasvim neobičan u istoriji umetnosti, trebalo je da se 1946. u njemu sliju ezoterično posvećivanje koje je preuzeo od jednog starog, nepoznatog filozofa, meditacije i lutanja duž plaža Azurne obale, časkanja sa prijateljima, posebno sa Claude Pascal-om, ili kult jazz muzike koji ga je i naveo da učestvuje u poznatom sastavu kao što je bio Claud Luther-ov.

Možda je, kao što kaže Restany, njegova religiozna, filozofska i alhemistička kultura i bila površna, da je on u ovim disciplinama bio sav u spontanosti i naivnosti. Prepustio bih da se Giuliano Marteno lati takvog opredeljenja u svojoj knjizi, koju priprema za publikovanje. Mislim da je dobro što je uzimao u obzir i snagu ideja, pošto mnogi umetnici nedovoljno reaguju intucijom na matične ideje. Već je poslovičan zanos Pikasa kada je jednom, sasvim slučajno, otkrio lepotu neke stranice ispisane arapskim pismom čije značenje nikada nije uspeo da sazna. U svakom slučaju kod Yves Klein-a sve promene bile su prebrze. U Engleskoj 1949. saopštava prijatelju Pascal-u- „Pronašao sam sliku koju želim da izradim“ i pokazao mu je plavi list hartije.

U Japanu boravi 1952. i 1953. godine. Vraća se s crnim pojasom džudo-a tzv. „4. Dan“ i objavljuje vanrednu knjigu o toj materiji. Sportska i ratna disciplina kao da ga je još više potvrdila u okviru stvaralačke uzvišenosti. Ne napušta slikanje. U Madridu 1953. godine privatno organizuje svoju prvu izložbu koju prati publikacijom sa 10 monohroma, od kojih je svaki posvećen jednom gradu koji je posetio, a izražen je jednom bojom koja ga simbolizuje. Ko je boravio u nekom od ovih gradova može se uveriti do koje mere je u mogućnosti da indetifikuje svoje koncepcije o njihovoj osnovnoj boji, sa vizijom Klein-a. Naime, u pitanju je apsolutna nematerijalna koncepcija, — mišljenje da sve boje jednog grada, mogu da pruže jednu jedinu boju, kao izolovana vrpca spektografije.

1955. godine priređuje prvu izložbu u Parizu, u „Galerie des Solitaires“, a 1956. godine drugu kod Colette Allendy sa uvodnom beleškom Restany-a „Trenutak istine“ kojom se publika poziva da sa sebe zbaci figurativno nasleđe kako bi mogla da shvati klimu čiste kontemplacije.

Godine 1957. radeći za pozorište u Gelsenkirchenu u saradnji sa arhitektom W. Ruhnanom, projektuje oslobađanje površina prenošenjem svih industrija u podzemne zone. Rušenjem arhitektonskih prepreka arhitekturom vazduha omogućio bi se život u klimatizacionim zonama van zemaljske površine.

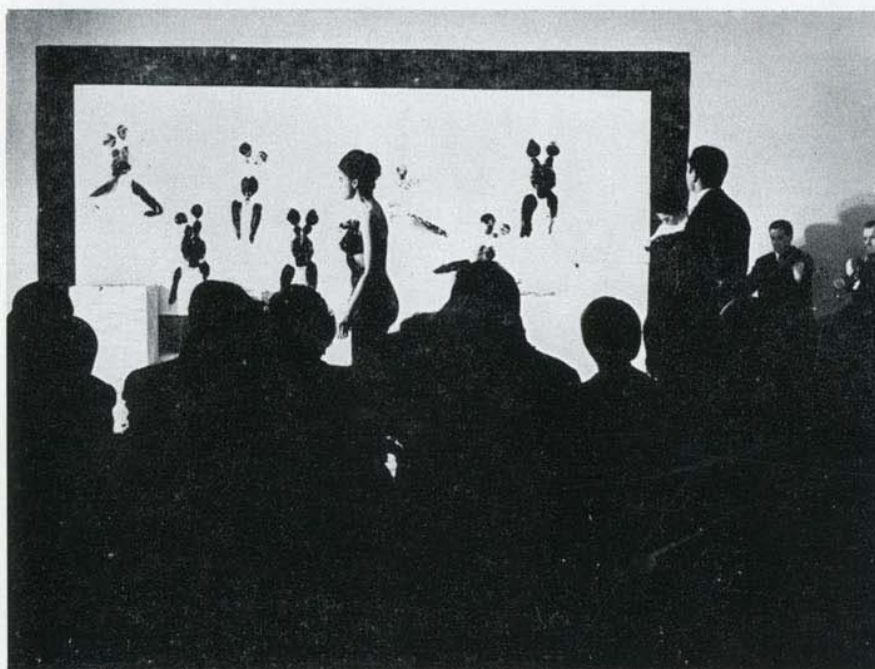
Godina 1958. presudna je za Yves Klein-a.



Umetnik priprema model za antropometriju

Od svih izložbi vredno je pomenuti izložbu praznine, održanu 28. aprila u galeriji Iris Clert u Parizu, kada je publika pozvana da oboji u plavo zi-

dove koje je Klein ostavio slobodne. Pošto je prikazao bitnu boju osnovnih boja Rosacrocce-a, sa jednom varijantom zlata umesto žute, Klein prelazi na ispunjavanje apsolutne praznine vibracijom čistih i apsolutnih boja, u čemu je veliki režiser. Iz ove apsolutne praznine Klein sprovodi senzibilističko iskupljenje pomoću prvih plamenova, dobijenih najpre iz jednostavnih bengala, da bi zatim u studiju reprodukovao sukobljavanje vatre i vode na površinama zastrtim vatroostalnim prekrivačem. Godine 1959. izvršio je prve eksperimente u „Antropometriji“ što je postigao sa „pinceaux vivants“.



Javno izvođenje antropometrije uz pratnju orkestra

Modeli se oboje apsolutnim plavilom, a njihova tela se otisnu na velike plattene površine. Da bi se zadržao kontinuitet dragocenih otisaka njihovih

913
tela, otisnute površine impregniraju se nekom apsolutnom bojom. Otuda proizilazi zaključak Enrica Grispoliti-a da se svi figurativni poduhvati Kleina kreću u znaku ushićenja efemernog.

Iz tog veoma aktivnog perioda potiču i bareljefi sa sunderima — prve konkretizacije života, zaustavljene u njihovom efemernom trajanju i smeštene u vanvremensku dimenziju, pokrivene apsolutnom bojom.

U to vreme u kući Kleina osnovana je grupa Neorealista u sastavu sa Restany-om, Arman-om, Du Fréne-om, Hains-om, Martial Raysse-om, Spoerri-em, Tinguely-em, Villeglé-om. To je pokret kome se odmah pridružuje César i Rotella, a zatim di Christo, Deschamps, Niki de Saint-Phalle.

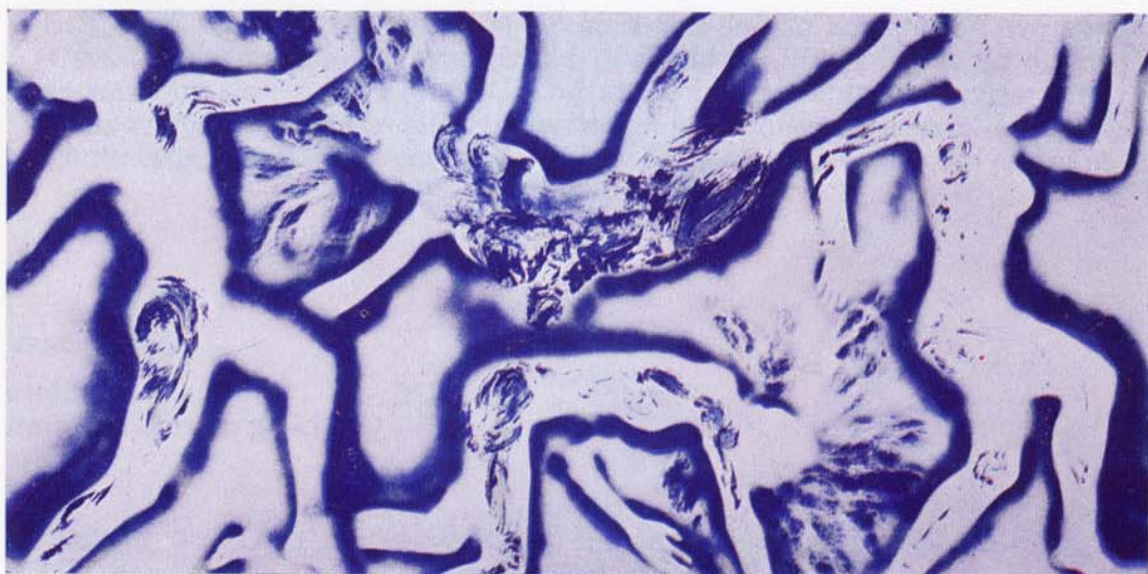
Sama činjenica što Klein pripada ovoj grupi i što joj je upravo zanesenjački odan, izaziva mnoge autoritativne kritike. Iskupljenje Neorealizma koje vrši Restany sa Kleinom, zasniva se na kvantitativnom polaganju na vatru jednog dela stvarnog predmeta.

Upravo u takvom razmatranju francuski kritičar, na veoma inteligentan način, vrši dijalektičku akciju. Yves Kleinu je bilo savršeno jasno da su njegovi monohromi, pa čak i svi njegovi radovi, bili još jedino pepeo njegove umetnosti, pa su kao figurativni fragmenti njegovog srca mogli da govore, da prožmu posmatrača sopstvenim filozofskim sadržajem. Jer, zamorni su primeri čovečanstva: motori koji se uzaludno okreću, predaja efemernom, percepcija „neizbežnog“ što nas pritiskuje sa svih strana, individualno i kolektivno nespokojstvo od kako smo otkrili da smo usamljeni, i to nepopravljivo usamljeni, individualno i kolektivno u centru univerzuma. Međutim, drugo je ono Joyce-ovo „First to fill, then to fall“, što je upravo učinio Klein, ili dosetka kao „La peinture c'est la bonne sante“, intuicije kao: „problema nema, odgovora ima“. Tako se, uostalom, i objašnjavaju izložbe kao što je već pomenuta „Expo du Vide“, 28. aprila 1958. godine, kod Iris Clert u Parizu i ona u Antverpenu 1959. godine, sa rezervisanim prostorom, ispunjenim fizičkom ličnošću samog Klein-a i nastanak knjižice sa primedbama, u kojima ističe „nematerijalnu zonu slikarske senzibilnosti do eksperimenata iz kosmogonije“, i objašnjava uvođenje poluboje što treba da predstavlja umetnost kojom će se zaustaviti bezprekidna kosmička poruka.

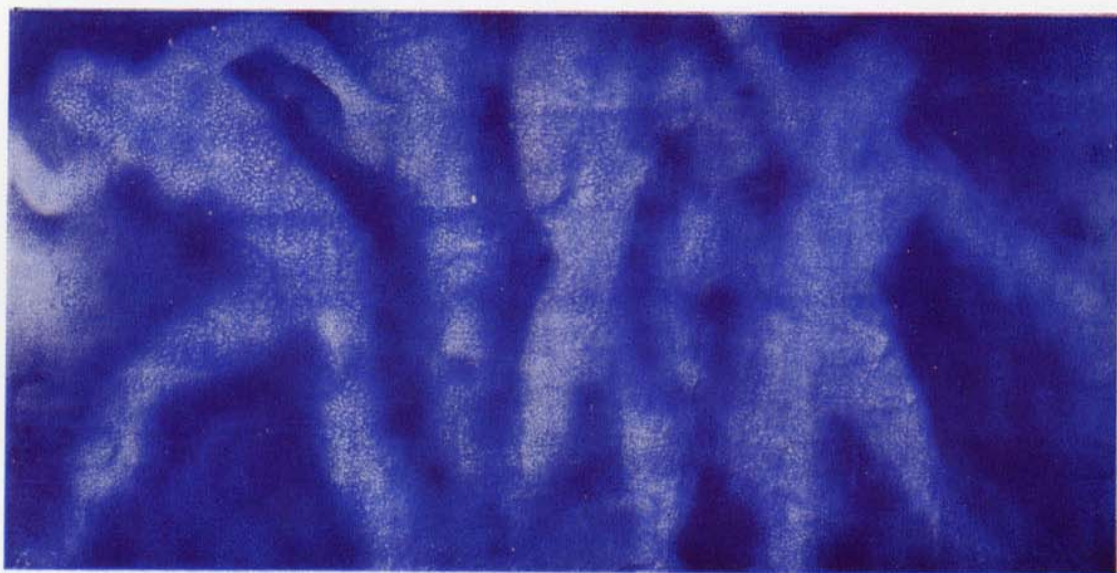
U Internacionalnoj galeriji savremene umetnosti u Parizu, 9. marta 1960. godine, Klein izvodi „Antropometriju“ praćenu oštrim tonovima „Monotone simfonije“. U Milanu 16. aprila učestvuje na prvoj kolektivnoj izložbi Neo-realista, koju je organizovao Pierre Restany u „Gallerie Apollinaire“. Međutim, tek u Muzeju u Krefeldu njegova invencija istinski može da se razmahne. Jednim prometejskim gestom eksperimentiše vatrenim fontanama, stvorenim od mlazeva plina, vode i oslobođene pare. Za ono malo meseci života u 1962. godini, njemu još preostaje toliko vremena da usavrši projekte arhitekture vazduha i izradi „portrait relief“ Armana, i da komponuje II monotonu simfoniju. Nije mu se dalo da priđe problemima zrelog možda baš zbog kriza koje danas i nas duboko muče.

Yves Klein nestao je sasvim mlad, u punom zamahu svog stvaralačkog razvoja, kao uostalom svi oni koji su bogovima mili. Čudna je ta njegova sudbina koja ga je odnela sa kretanjem klatna, najpre na izvore apsolutnog, zatim ponovo u zonu fizičkog senzibiliteta, da bi gotovo ispočetka prešao ontološkim putem, mešanjem četiri primarna elementa, iz zona atomskog zgušnjavanja svemira ka izvorima života na zemlji. U vremenu između 1950. i 1960. godine Yves Klein našao se pored najvećih umetničkih imena u nastojanju da revalorizuje duhovni spiritualizam čoveka koji je savladao granice materije. To su, kao što je već gore naglašeno, godine prihvatanja zenbudizma koje su sobom donosile voluntarističko i gestualno rešenje istoricizma ugroženog čoveka, što se ustvari većito ponavlja. U tom smislu Klein je bio vođa jedne posebne škole koja, na svu sreću, nije imala ropskih sledbenika ili imitatora, ma da je impresionirala Armana, Raysse-a, Tinguely-ja, Hains-a, Mazoni-ja, čak i grupu „Zero“ iz Düsseldorfa, sve do prve i druge grupe protagonista konceptualne umetnosti.

Iz ovog „funambule du paradis“ imam zadovoljstvo da se, zbog ograničenja vremena, u ovih nekoliko fragmenata ispisanih na brzinu, prisetim onog projekta za mauzolej realizovanog jedino u modelu, sada veoma dragocenog. U arhitekturi koja je sazdana od vertikalnih, horizontalnih i kosih cilindara, posetilac trebalo bi da se zaustavi, ne kao u Muzeju Kleina, već da na konkretnom modelu vidi inspiracije koje sačinjavaju pojedine etape puta kojim je Klein koračao. Prisutno je istinsko nebo, linije horizonta i silazak u podzemlje.



8



9

Sve ovo potseća nas na one astronomske opservatorije koje su Persijanci gradili na svojoj zemlji, da bi pratili i konkretizovali matematičkim formulama večno kretanje zvezda. Međutim, Klein se nije osećao vezanim za formule. Iz svog astronomske opservatorija, nepresušnog vrela života, on je jedino hteo da baci nematerijalizovani pogled na prihvatanje apsolutnog.

Aldo Passoni
pomoćnik direktora
Gradskog muzeja u Torinu

ANTROPOMETRIJA

Slikanje živim modelom (1959)

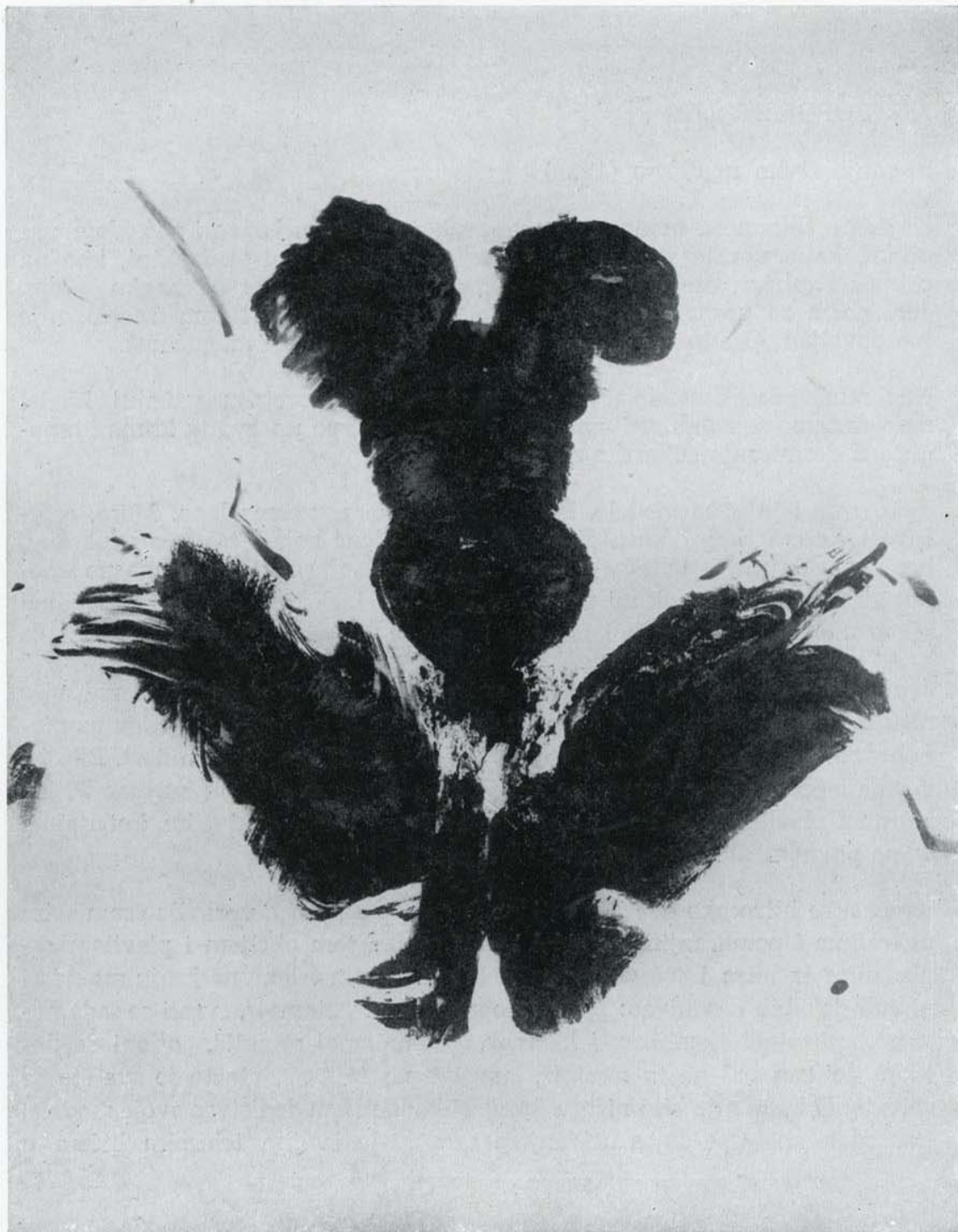
Najčešće slikam sa modelom i uz saradnju modela. Ustvari već odavno se pitam, kako uopšte figurativni slikari — danas i oni apstraktni, kao na primer Fautrier, osećaju potrebu da slikaju, inspirišući se nagim telom. Jer, način za prenošenje žive forme harmoničnim crtežom zacemento nije bio dovoljan. Osetio sam da mora postojati neka druga mogućnost.

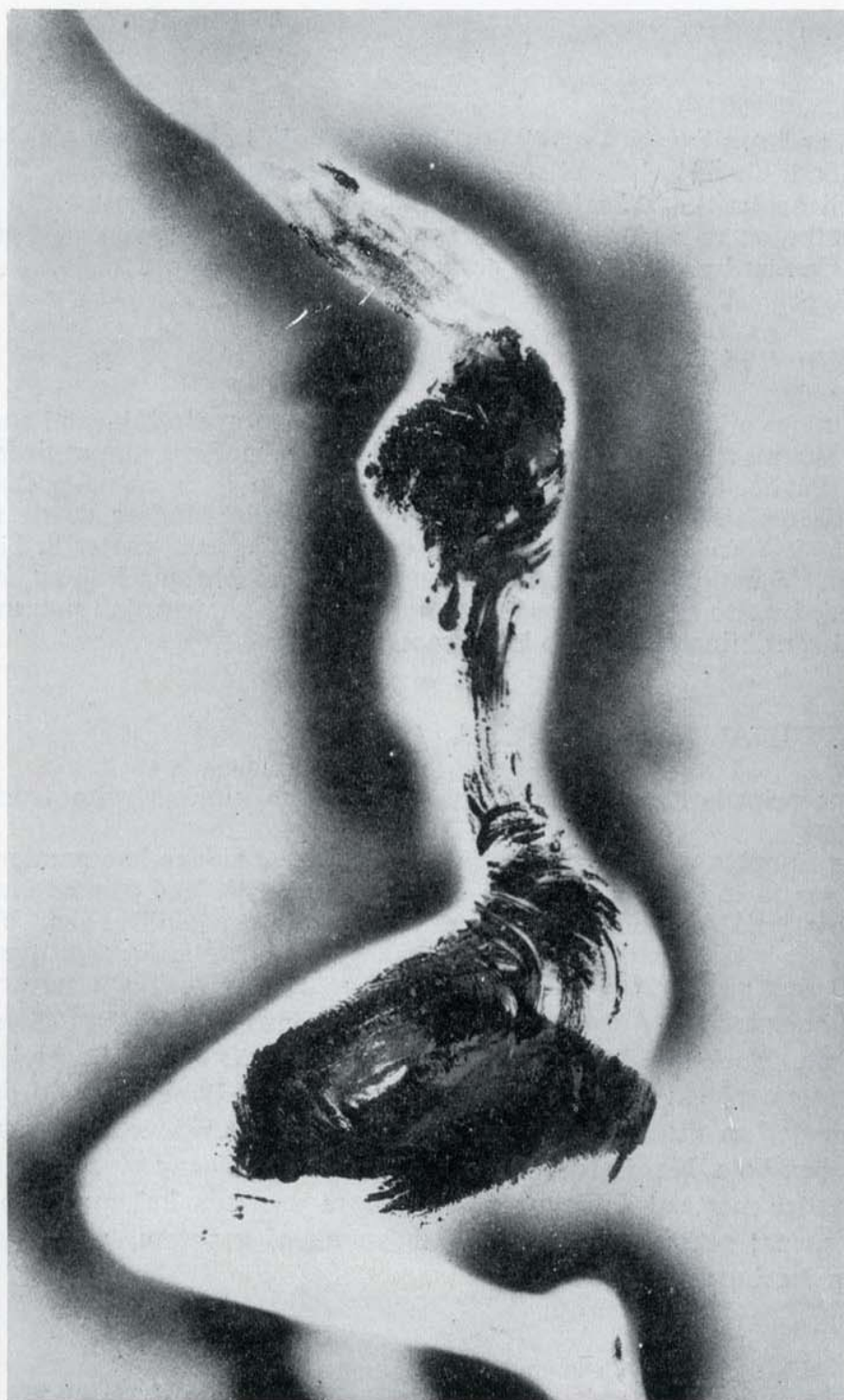
Nagi modeli čine atmosferu intimnom, privlače neerotsku pažnju! Model nameće temu senzualnosti u ateljeu i van njega, pa upravo ta klima i omogućava definisanje slikarske materije.

Tako sam i ja uzeo modele. Probao sam, bilo je veoma lepo. Meso, osetljivost kože u kojoj kuca život, njena neobična boja, i tako paradoksalno bezbojna, da pravo kažem — zanosili su me. Moji su se modeli glasno smejali gledajući kako, dok mi poziraju, iz njih izvlačim sjajne jednoboje plave monohrome! Smejali bi se, ali sve su više voleli plavu boju.

Jednog dana zaključio sam da mi ruke i oruđe kojim se služim za rad, više nisu dovoljni. Naime, sam model morao bi da se pretvori u četkicu na monohromno plavom platnu. Ne, to nije bila nikakva erotska ludost. Bilo je, veoma lepo. Rasprostro sam veliko belo platno, a na sredinu istresao 20 kilograma plavila. Devojka bi uronula u njega i izradila mi sliku, kotrljajući se po površini platna u svim smerovima.

Krećući se hitro oko ove fantastične površine na podu, upravljao sam svim pokretima i pomeranjima. Model i sam opijen tom akcijom i plavilom sagledanim iz bliza i još u dodiru sa sopstvenim telom, na kraju me ne bi ni čuo dok bih dovikivao: „još malo na desno!“, „tamo!“, „vрати se sada natrag“, „puzajući stomakom i leđima“, „prema onoj strani!“, „osloni se desnom dojkom baš na to mesto!“, „upravo na to!“. . . . eto to je sve što se zbivalo. Nikada nije bilo ničega lošeg. Nikada nisam dodirivao svoje modele. One su to znale pa su sa uživanjem sarađivale svojim telesnim bićem u





takvom načinu slikanja. Devojke su bile svesne da i one nešto rade. Najpre su ih slikali likovnjaci da bi se zatm one prepoznavale na slikama. Kada su nastupili apstraktni slikari, one kao modeli više nisu shvatale čemu služe. Na početku su za mene mislile da sam lud. A onda, više nisu mogle da odustanu! One su beskrajno volele posao koji su obavljale kod mene.

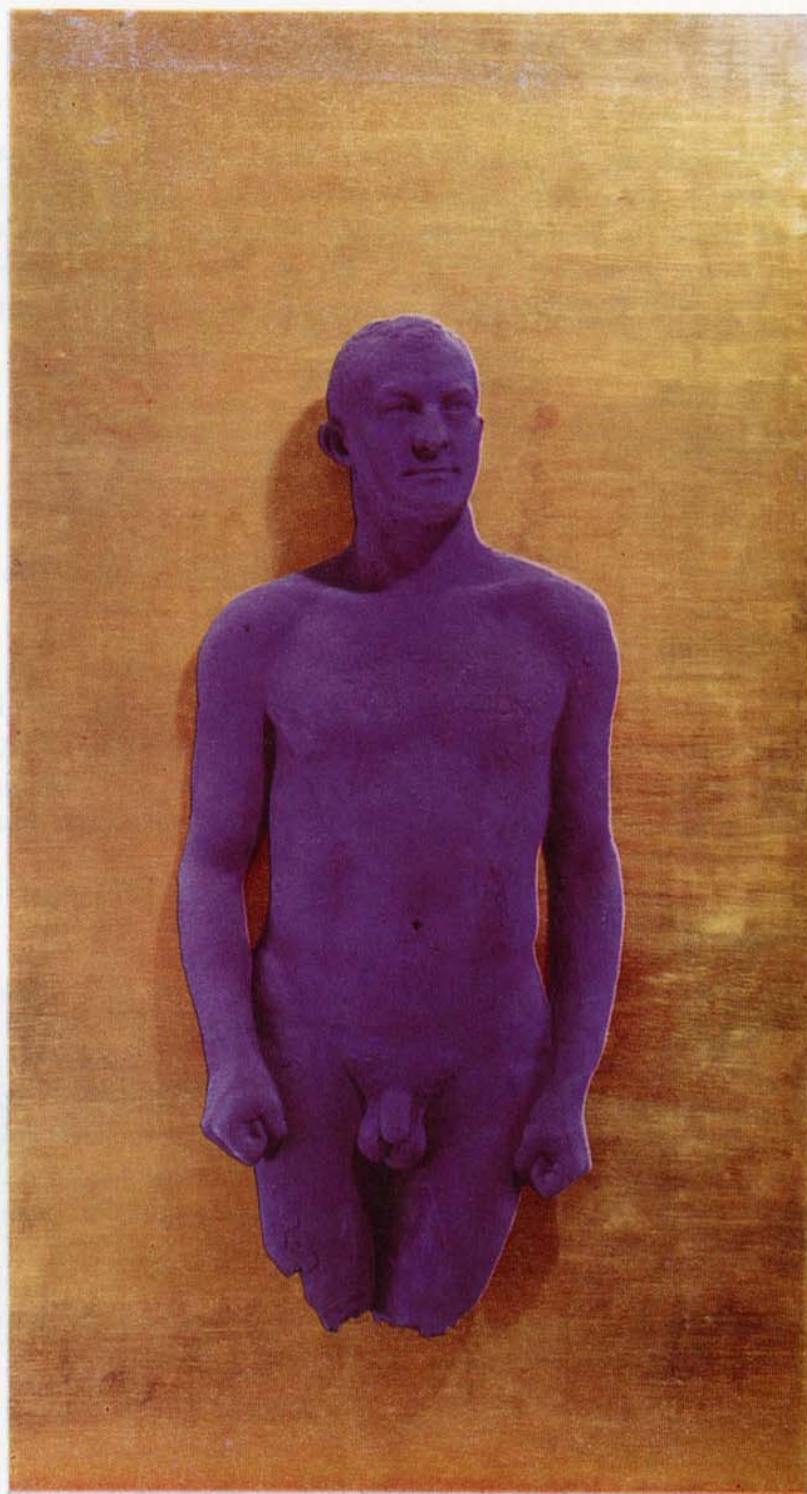
SUNĐERI (1958)

Radeći na svojim slikama u ateljeu ponekad sam upotrebljavao i sunđere. Upijali su plavilo veoma brzo. Jednog dana na sunđeru sam sagledao svu lepotu plavila. Ovaj instrument za rad odjednom je za mene postao primarni elemenat. Zavelo me je to vanredno svojstvo sunđera da se natopi svim što je tečno. Zahvaljujući sunđeru, toj divlje živoj materiji, bio sam u stanju da napravim portrete čitalaca mojih monohroma koji su, kad su ih videli, i pošto su proputovali plavilom mojih slika, izranjali potpuno natopljeni senzibilnošću upravo kao i sami sunđeri.

NEMATERIJALNA KONCEPCIJA, (1959)

Praznina pripada meni. Odavno već protestujem, uprkos svim teorijama.

Ne mogu uopšte da evidentiram belo malterisane zidove kao prostor galerije, pošto je to baš onaj prostor za rad i stvaranje. Već odavno živim od sredstava koja sam dobio prodajom ovih ne-materijalnih slika. Verujte mi, kupujući takve slike, vi ne osećate da nešto dajete. Ja sam, naprotiv, taj koji sam neprekidno potkradan. Jer, za uzvrat, primam novac. Eto, upravo zbog toga, u Antverpeni, Hessenhuisu, na onoj izložbi sa: Breer-om, Burry-om, Mack-om, Munari-jem, Uecker-om, Piene-om, Spoerri-jem i Tinguely-em nisam hteo da učinim nikakav figurativni gest, niti da isčistim prostor za mene rezervisan, ili pak da očistim zidove sasušenom četkicom, bez boje. Ne, ja sam samo hteo na dan svečanog otvaranja da dođem na lice mesta, i da svima u izložbenom prostoru kažem: „Kao prvo, ničega nema; zatim postoji jedno duboko ništa, a potom, plava dubina“ (Gaston Bachelard).



Sada više ne želim da mi novcem otkupljuju dela; za moja tri slikarska raspoloženja zatražio sam čisto zlato. Za svako delo — jedan kilogram zlata. Eto, to je već nešto što je sasvim sigurno i definisano . . . bar za sada, jer u buduće ne želim da kažem više ništa, niti da dođem na izložbe na koje sam pozvan. Posebno ću tražiti da se moje ime više ne pojavi u katalogima.

YVES-ov MONOGROM

Naturometrija (1960)

Projektovanje mojih zapažanja, van samog sebe, već je učinjeno.

Kada sam bio dete . . .

Moje ruke i noge uvaljane u boju, zatim postavljane na platno, i eto me tu, nasuprot svega onog što sam gajio u sebi. Imam dokaze da posedujem pet čula i da umem da budem funkcionalan! Zatim sam izgubio detinjstvo . . . kao svi oni sa suprotne strane toga (ne treba gajiti iluzije).

Nisam voleo ništavilo, a eto, upoznao sam se sa njim. Pretvorilo se u duboku prazninu, plavu dubinu!

Kad sam došao do te tačke u monohromoj avanturi, nisam više osećao potrebu da budem funkcionalan; jer, to sam već bio.

Nisam više bio onaj isti ja; sada sam ja bez „ja“. Sačinjavam jedinstveno telo sa samim životom; svi moji gestovi, kretnje, aktivnosti, stvaralaštva bili su taj originalan ili esencijalni život. To je bilo vreme kada sam govorio: „Slikanje se za mene više ne nalazi u funkciji viđenog. Moja dela su samo pepeo moje umetnosti“.

Uporno sam monohromizovao svoja platna, dok nije plavilo postalo sveobuhvatno i oslobodilo se. Od tada ono vlada.

Odjednom sam osetio neku nesigurnost, pa sam za slikanje u ateljeu doveo modele, ali ne sa namerom da kopiram njih same, nego da slikam u njihovom društvu. Pošto sam mnogo vremena provodio u ateljeu, više nisam hteo da ostajem sâm u čudesnoj plavoj praznini koja je u njemu izrastala.

Ovde će se čitalac, nesumnjivo, nasmejati . . . Međutim, ja sam bio potpuno svestan da me još nije zahvatila ona vrtoglavica, koju su osetili svi ostali pre mene pred apsolutnom prazninom koja mora da bude i jeste autentičan slikarski prostor . . . Ali, koliko će još vremena to potrajati?

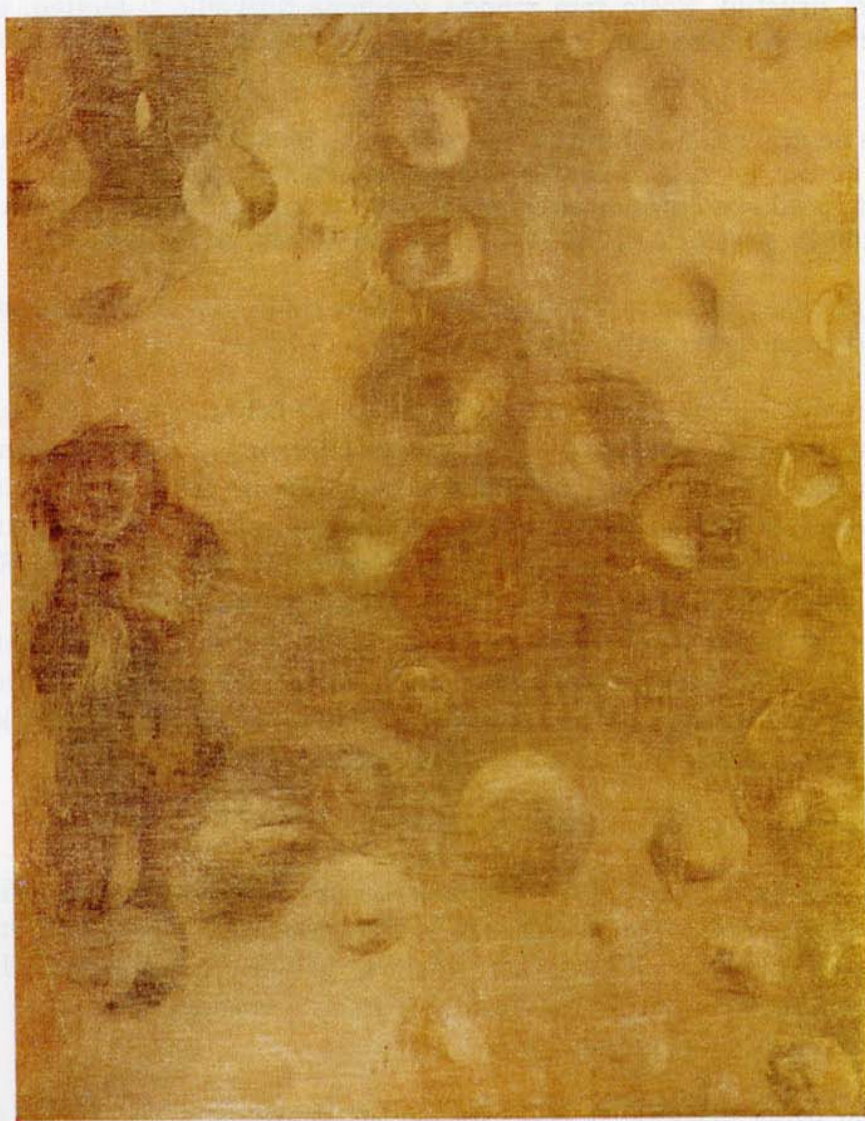
Ranije je slikar odlazio predmetu svog dela, radio je u eksterijeru, u polju, čvrsto je stajao na zemlji. Zbog toga bio je zdrav!

Danas je slikanje na štafelaju, zatvorilo umetnika u njegov atelje, licem u lice sa svirepim ogledalom — njegovim platnom . . . Zatvaranjem u suviše spiritualne sfere umetničkog stvaranja, ne bih želeo da izgubim onaj elementarni smisao za dobro koji je neophodan našoj ljudskoj prirodi, a koji se takođe razvija u atmosferi ateljea, prisustvom živog mesa. Koristio sam, dakle, nage modele. Forma, linije tela, njegova boja nisu me interesovale ni po čemu. Njegova osećajna klima je jedino što je vredno. Meso . . . !!! S vremena na vreme, ipak sam se zagledao u model. U trenutku bih se prisetio da me ustvari ponela masa tela, to jest trup i nešto kostiju. Ruke, laktovi, glava, noge, stopala nisu bili za mene od značaja.

Telo je sveobuhvatno, ono živi, a ne misli.

Srce kuca, a da o tome i ne razmišljamo, i ne možemo ga zaustaviti sopstvenom voljom. Varenje se vrši bez intervencije našeg mozga ili emocija, dišemo a da o tome i ne mislimo. Naravno, celo telo je sačinjeno od mesa, ali njegovu osnovnu masu čine kosti skeleta. Tu se upravo i nalazi realan univerzum, prikriven univerzumom razuma.

I tako, to meso prisutno u mom ateljeu za vreme inspiracija koje su bile izazvane izradom monohroma, dosta dugo mi je stvaralo osećanje stabil-



25

nosti. Ono je u mom duhu održalo živim kult „zdravlja“, onog zdravlja koje nas čini da u isto vreme živimo neoprezno i odgovorno, a da suštinski učestvujemo u tom univerzumu. Snažni smo, moćni i krhki, kao biljke i minerali u stanju „transa“, kao životinje, kada se bude iz sna, u onaj isti svet efemernog razuma. ... To je ono zdravlje, koje nas čini da „bude-mo“ priroda samog života, koja smo mi sami, cela, celovita.

Dok sam još uvek nastavljao da slikam monochrome, na gotovo automat-ski način, postizao sam materijalni efekat koji mi je govorio da sam ja za-pravo zapadnjak, dobronamerni hrišćanin, koji veruje, i to sa pravom, u „vaskrsenje tela, u vaskrsenje mesa“. Tada mi se prikazala jedna čista fe-nomenologija, ali fenomenologija bez ideja, ili bolje, bez ijednog od sistema zvaničnih konvencija.

„Obeležje neposrednog“. To je ono što mi je trebalo!

... Lako je da se shvati razvoj stvari: moji su se modeli najpre smejali gledajući kako su prikazani na platnu monohroma. Zatim su se privikli i zavoleli vrednost i kvalitet boje, na svakom platnu drukčiji, pa čak i za vreme plavog perioda, u kome su ostajali neizmenjeni ton, pigment, teh-nički proces realizacije. Zatim, kada sam otpočeo, malo po malo, da više ne proizvodim ništa što bi imalo veze sa avanturom „imaterijalnog“, u mom ateljeu — oslobođenom čak i od monohromnosti, neverovatno praznom, moji su modeli apsolutno hteli da nešto učine za mene ... Bacali su se u boju u svojim telima slikali moje monochrome ... Ovako su se pretvarali u žive četkice!

Prošlo je dosta vremena kako sam odbacio četkicu, i zamenio je valjkom, što je anonimnije. Na taj način pokušao sam da za vreme izrade slike stvo-rim izvesnu „distancu“, bar intelektualnu, konstantnu, koja će postojati iz-među platna i mene. Ovog puta, za pravo čudo, četka se vraćala, ali živa: bilo je to upravo meso koje je pod mojim vođstvom nanosilo boju na platno sa apsolutnom preciznošću, omogućujući mi da stalno ostanem na pravoj razdaljini od platna, i da tako za sve vreme realizacije dominiram svojim stvaralaštvom. Tako sam mogao da zadržim i pristojan izgled, pa čak ni vr-hove prstiju nisam umazao bojom. Preda mnom, pod mojim vođstvom, u

potpunoj saradnji sa modelom, stvaralo se delo, a ja sam bio u stanju da ostanem njega dostojan. Bio sam u smokingu, da bih ga mogao u času njegovog rođenja primiti u svet stvarnosti kako treba.

Upravo u to vreme u svemu sam gledao kako se pojavljuju „obeležja“ tela. Ova obeležja, pagani elementi u mojoj religiji apsolutnog monohroma, odmah bi me hipnotisala i dugo sam na njima radio skriven, sam sa sobom, ali uvek u punoj saradnji sa modelima, kako bismo u celini podelili odgovornost u slučaju neke spiritualne greške.

antropometrija
Mi, to jest, modeli i ja, vršimo naučno istraživanje zajedno, apsolutno besprekorno, pa je tako došlo do toga da sam, „Antropometrije plave epohe“, prvi put privatno izlagao kod Roberta Godet-a u Parizu, u proleće, 1958, a zatim 9. marta 1960. u pariskoj Internacionalnoj galeriji savremene umetnosti.

Želeo sam da ta demonstracija bude baš takva, višetehnička, posebno zato da bih skinuo koprenu sa hrama ateljea. Nisam hteo da skrivam ništa od svog načina stvaranja i da zaslužim možda „milost“ primajući divljenja zbog novih tehničkih pronalazaka, čiji rezultati zadivljuju, uostalom i mene samog. „Sa ili bez tehnike, uvek je lepo da se pobedi“, to je bio moj moto u Japanu, upućen šampionima u džudo-u!

U džudo-u uvek su me učili da treba da težim tehničkom savršenstvu, kako bih mogao da budem bezbrižan i da svoje neprijatelje, iako i oni sami sve to znaju, stalno pobeđujem.

Okrajci one koprene sa hrama ateljea, onako pokidani, danas mi omogućuju da dobijam divne marame. Sve mi služi. Ona moja stara monotonična sinfonija, koju je pod mojim vodstvom interpretirao mali klasični orkestar izvođeci je 9. marta 1960. godine, bila je namenjena stvaranju tišine, stanja, koja se pojavljuje, posle završetka svake stvari i u koja se uključujemo svi mi, koji smo prisustvovali toj manifestaciji. A tišina... to je moja sinfonija, a ne samo zvuk tokom izvođenja. To je ona čarobna tišina koja donosi „sreću“, koja nam ponekad daje mogućnost da istinski budemo srećni makar i na jedan tren, ali na tren neizmerno dugotrajan. Pobe-



diti tišinu, zaklati je, skinuti sa nje kožu i obući se u nju. Nikada više ne želim osetiti duhovnu zimu. Osećam se kao vampir, koji dobro poznaje prostor, univerzum.

Vrativši se zbivanjima, tamo u ateljeu 1956. godine, pročitao sam i, odmah zabeležio sledeće redove: „Obožavam ovaj mali vrt, ovo slatko sunce iznad svake stvari, koje prodire u mene skrivenom radošću i osećanjem zdravlja koje se stvara kada je sopstveno telo savršeno zdravo...“

Pošto je sve to brzo prolazilo, nalazio sam se mnogo puta, za 20 dana od kako sam ovde, u tom divnom stanju. Čini mi se da bi mi trebalo dodeliti neko obeležje, što bi me potsećalo na svaki od ovih momenata.

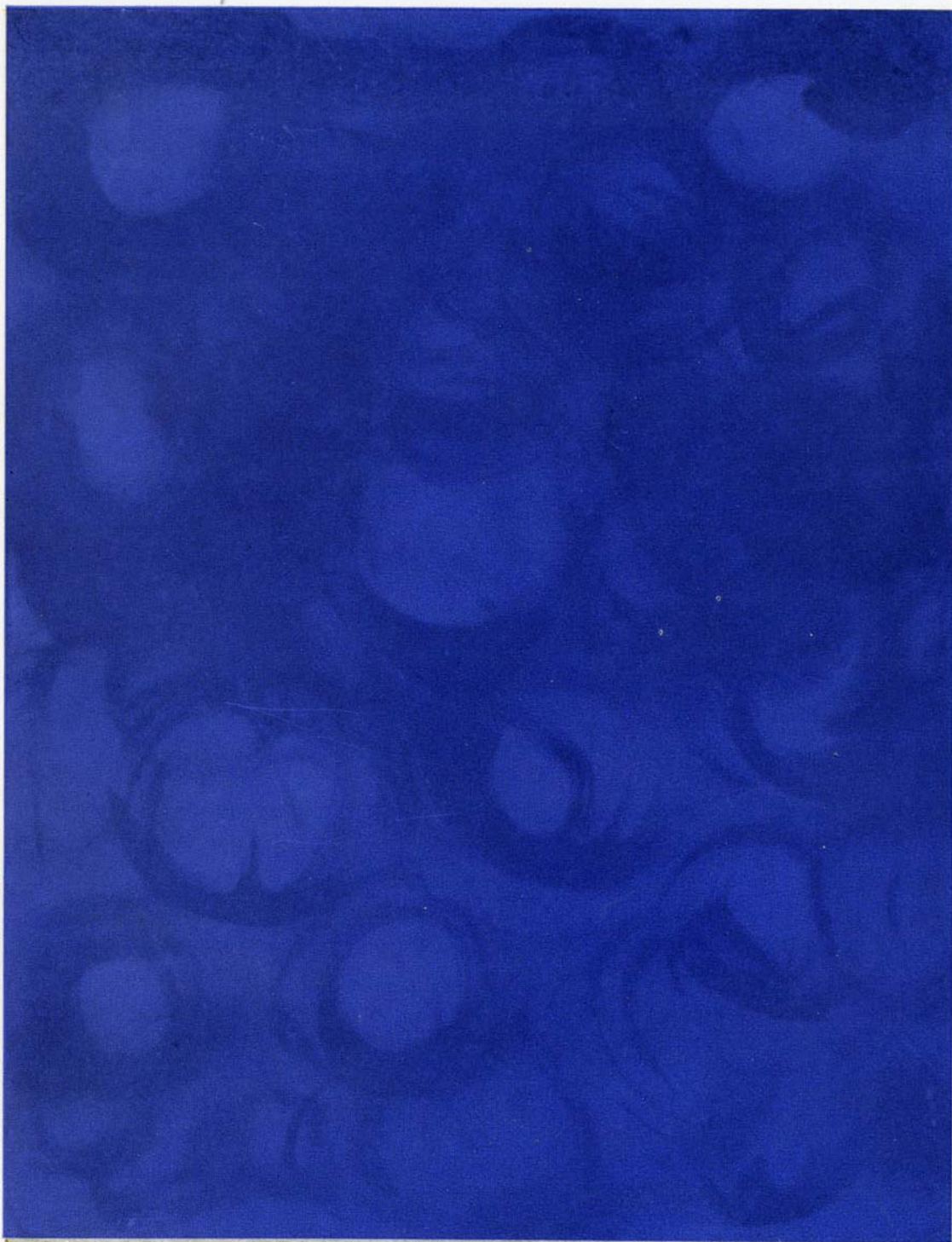
*ovo
autograf
+ ručica*
Danas shvatam da spiritualno obeležje ovakvih momentalnih stanja posedujem u svojim monohromima, kao što posedujem i obeležje momentalnih stanja mesa u otiscima sa tela mojih modela.

Umetniku je neophodan temperament reportera, novinara, ali u vrhunskom smislu te reči.

AVANTURA MONOCHROMA

Pomoću boje doživljam osećanje potpunog identifikovanja sa prostorom i osećam se istinski slobodnim. Potpuna sloboda, međutim, predstavlja veliku opasnost za svakoga ko ne zna šta ona predstavlja.

Pred ovim monohromima, neobavešteni mi često postavljaju pitanja „šta oni predstavljaju?“ Mogao bih da im odgovorim, a to sam uostalom u početku i činio, da jednostavno predstavljaju plavilo samo po sebi, ili crveno samo po sebi, ili da je to, na primer, prelaz iz univerzuma žute boje, koja više nije neprecizna. Ono što je prema mom mišljenju najznačajnije od svega to je da se slikajući jednom bojom, oslobađam fenomena „spektakularnog“ načina, na koji se rešava karakteristična konvencionalna slika, slika na štafelaju.



Mogla bi mi se staviti primedba: „Pa u redu, nisu potrebne više linije ni crteži — ali čemu će i dve boje!“ E, pa dobro, to je zato što u svom slikarstvu ne želim da prikažem spektakl. Suprotstavljam se da elemente uporedo nižem, samo da bih istakao ovaj ili onaj jači elemenat. I najsvesnija predstava je zasnovana na ideji borbe između nejednakih snaga, a gledalac posmatra izvršenje smrtno kazne nad slikom, morbidnu dramu po svojoj definiciji, bilo da je reč o ljubavi, bilo da je u pitanju mržnja.

Za mene je slika ličnost, pa želim da je posmatram onakvu kakva ona jeste, a ne da je ocenjujem, posebno ne da joj sudim.

Tek što se nađu dve boje na jednoj slici, počinje da se raspiruje borba. Iz tog permanentnog spektakla borbe između dve boje u psihološkom i emocionalnom smislu gledalac možda dobija neko rafinirano zadovoljstvo, ali ne manje morbidno sa fizičkog, i čisto ljudskog gledišta.

Upravo kao impresionisti, čijim sebe smatram sledbenikom, i još preciznije, kao Delacroix, čijim se učenikom smatram, ja se krećem pa nailazim na razne situacije, na simpatične stvari, na stvarne ili izmišljene pejzaže, na predmet, ličnosti, ili samo na oblik nepoznate senzibilnosti — koja iznenađuje ili slučajno pređe preko nekog ambijenta . . .

Iz dijaloga koji se odvija između mene i stanja stvari, rađa se neprihvatljiva naklonost koja se ne može „definirati“ kao što to kaže Delacroix. Upravo to što je „nedefinirajuće“, taj neizrecivi poetski trenutak, želeo bih da fiksiram na svom platnu, jer je moj način postojanja (nisam rekao izražavanja) da slikam. Slikam od onog slikarskog momenta, koji se rađa iz inspiracije, doživljene zaronjavanjem u sâm život. Osećati dušu i predstavljati osećanje . . . mislim da je to ono što me je dovelo do monohromije!

Linije su sputane psihološkim krugom naših osećanja. One su i naši lanci, konkretizacija naše uslovljenosti smrtnika, naše senzibilnosti, našeg intelekta, sve do naše spiritualne dominacije. One predstavljaju našu baštinu,

19

naše vaspitanje, naš skelet, naše mane, naše težnje, naše kvalitete, naše lukavosti . . . Dakle naš psihološki univerzum u velikoj sveobuhvatnosti, sve do njegovih najzabačenijih uglova.

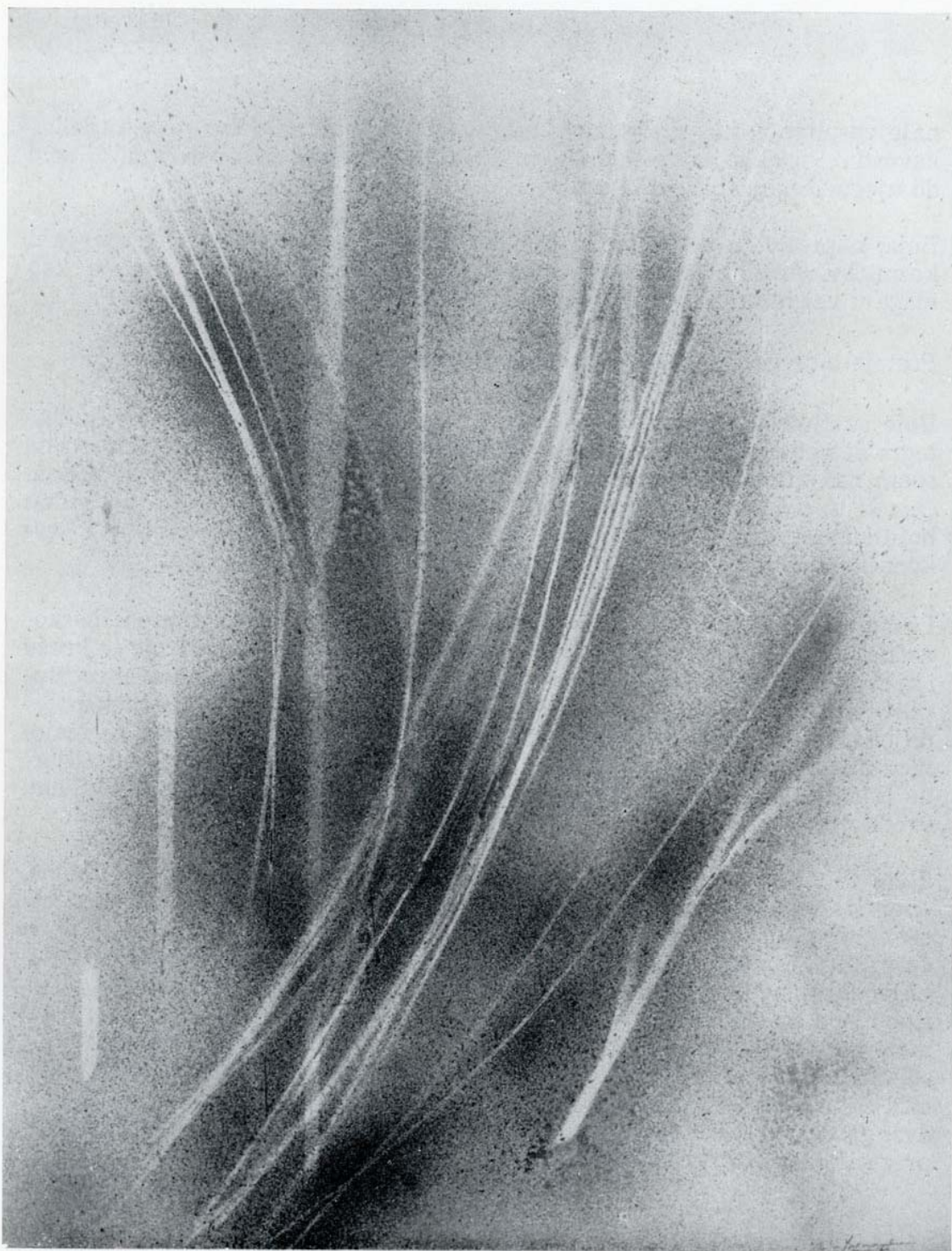
Boja, naprotiv, u neutralnoj i ljudskoj lestvici je ono što najviše uranja u kozmičku senzibilnost. Senzibilnost nema zabačenih uglova, ona je kao vlaga u vazduhu. Za mene je boja „materijalizovani“ senzibilitet.

Postoje boje vesele, dostojanstvene, vulgarne, slatke, grube, žalosne.

Boje su ljudske samom činjenicom što su izvan nas iako sačinjavaju integralni deo naše ličnosti i našeg integralnog života. Tu su one opterećene svom našom sentimentalnom aktivnošću. Boja je sama po sebi slobodna. Ona se uporno rastvara u prostoru. Tako na primer, kontemplirajući jednu boju suštastveno tužnu, osećamo se raštrkani u prostoru, beskrajno i beskonačno tužnom, pa je to neka tužna sloboda, šira od beskraja.

Linija teče, ide prema beskonačnom, dok naprotiv boja „jeste“ u beskonačnosti. Za mene su boje živa bića, veoma razvijene individue koje se kreću i sa svim stvarima integrišu se sa nama. Boje su autentični stanovnici prostora. Svaka nijansa je istovetnog karaktera kao osnovna boja, pa ipak poseduje jedan sopstveni autonomni život. To nam neposredno ukazuje na činjenicu da nas slikanje samo jednom bojom ne ograničava, jer postoje milijarde nijansi boja, a svaka od njih u sebi nosi jednu individualnu i specifičnu vrednost.

Slika nije ništa drugo nego senzibilan otisak, svedok onog što je viđeno, onog što se odigralo. Boja u hemijskom stanju, kakvu upotrebljavaju svi slikari, najbolje je sredstvo koje može da bude impresionirano događajem. Ja mislim, a mogu i da prema tome tvrdim da moje slike predstavljaju poetska zbivanja ili bolje, one su čutljivi i statički svedoci samog postojanja, slobodnog kretanja, koji za vreme slikarske inspiracije predstavljaju plamen poezije u svom sagorevanju. Moje slike su pepeo moje umetnosti. Sve se više opijam. Možda sam previše eksperimentisao. Drugo ne umem. Bio sam slikar, kao što je prihvaćeno da se bude slikar; bio sam napredan, avangardan; prošao sam kroz sve faze. Bio sam gramzljiv, a sada sam već prezasićen i zadovoljstvima i utehama.



U svakom slučaju mislim da jedino sa monohromijom doživljam svoj istinski umetnički život, živim životom slikara o kakvom sam sanjao; upravo to i jeste ono, što sam očekivao od slikanja. Sada sam stigao da u ovoj posebnoj materiji, u slikarskoj materiji, otkrivam samog sebe. Po prvi put se osećam opijenim i potpuno sam zadovoljan, iako slikam samo jednom bojom.

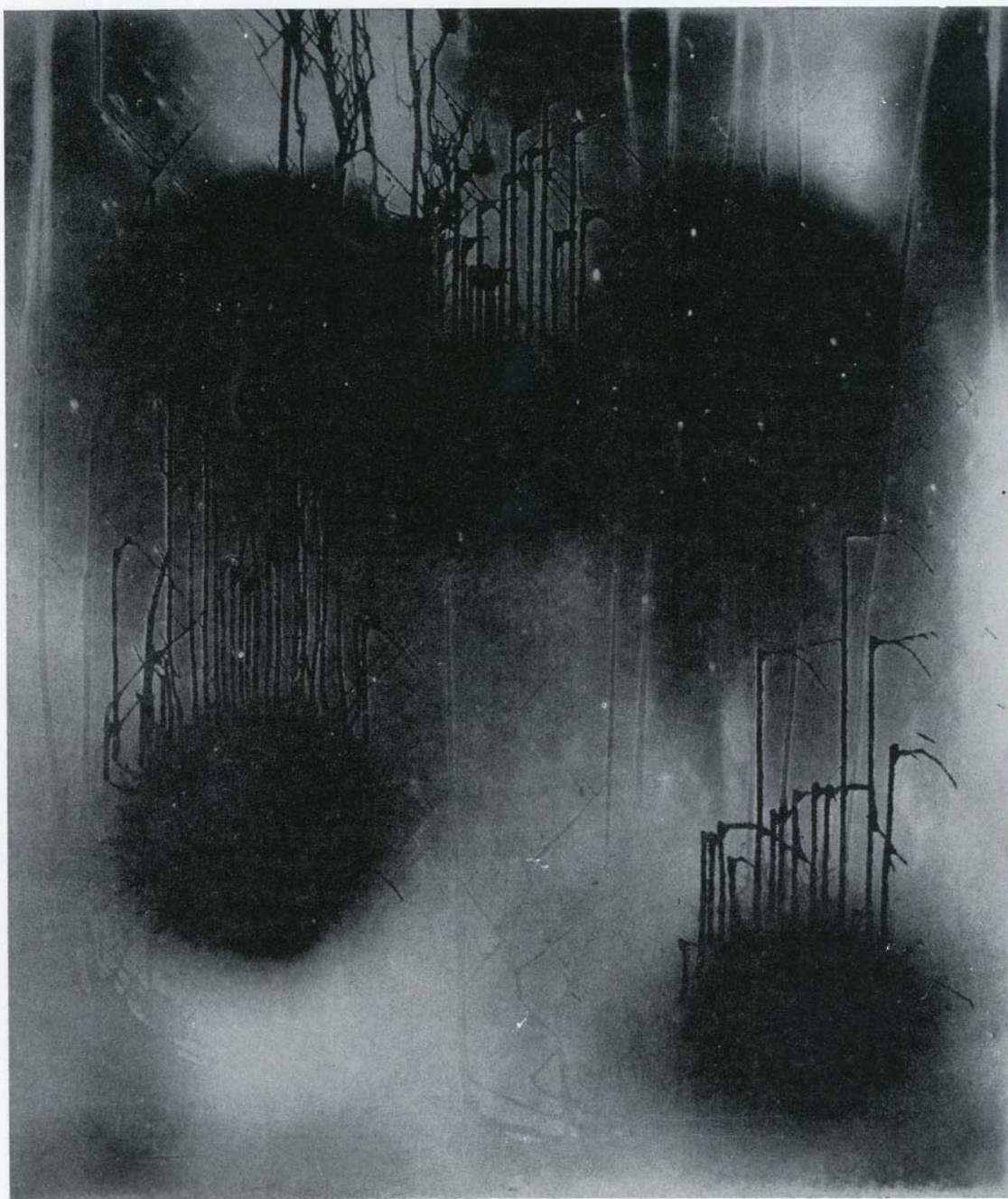
Život boje! To me potseća na Kolumba i trgovce dragim kamenjem. Oni bi vam, da ih zamolite istresli u male gomilice na sto prekriven bezbojnim baršunom, kesu safira, akvamarina, ili rubina. Izgledaju kao voda! Kakvo beskrajno treperenje!

Za vreme moje druge samostalne izložbe u galeriji Colette Allendy u Parizu 1956. godine, izložio sam u različitim formatima izbor predloga za boje. Od publike sam očekivao, da će reagovanje biti sadržano u onom „minutu istine“ o kome je govorio Pierre Restany u predgovoru kataloga, dozvolivši da tabula rasa postane svako spoljašnje spajanje i da se stigne do onog stepena kontemplacije na kome boja postaje puna i apsolutna senzibilnost.

Na nesreću, za vreme manifestacija koje su tom prilikom održane, posebno za vreme diskusije koju je organizovala Colette Allendy, ispostavilo se da je priličan broj gledalaca, zarobljenika konvencionalnog načina vizije, bio mnogo senzibilniji na različite predloge koje su izneli oni sami (odnosi boja, originalnost, vrednosti, dimenzije i arhitektonske integracije) pa su otuda rekonstruisali elemente polihromne dekoracije.

To je upravo i bilo ono što me podstaklo da i dalje tragam i da se predstavim, ovog puta u galeriji Apollinaire u Milanu, sa izložbom posvećenom onom što se ja usuđujem da nazovem — periodom Plavog (u stvari već je više od godinu dana, kako sam se posvetio istraživanju najsavršenijeg slikarskog izraza — Plavog).

Ovu izložbu sačinjavalo je desetak slika sa mnogo plavog ultramarina, sve sličnog tonaliteta, vrednosti, proporcija i dimenzija. Veoma strastvene polemike, koje je izazvala ova manifestacija, dokazale su mi značaj tog fenomena i stvarnu suštinu nemira koji on unosi u dobronamerne ljude, nimalo spremne da pasivno podnesu sklerozu priznatih koncepcija i uspostavljenih pravila.



35

Srećan sam, uprkos svim svojim greškama i naivnostima, i uprkos utopijama u kojima živim, što sam angažovan na istraživanju jednog tako aktuelnog problema.

Najsenzacionalnije zapažanje bilo je ono o „kupcima“. Od jedanaest izloženih slika, svaki je od njih izabrao za sebe svoju, i platio je po traženoj ceni. Naravno, cene su bile različite. Ta činjenica ukazuje da se umetnički kvalitet svake slike može da shvati po nečem što je drukčije od materijalnog i fizičkog privida s jedne, ili druge strane; očigledno je da su oni koji su se odlučivali za dela, vodili računa o onom stanju stvari koje ja nazivam „slikarska senzibilnost“.

Fizička slika duguje svoje pravo opstanka jedinoj činjenici što ljudi veruju samo vidljivom, a osećajući, iako nejasno, suštinsko prisustvo nečeg drugog, što je i od sasvim drugog značaja.

Ja sam sav u traženju autentične vrednosti slike, koja je data u dva strogo identična crteža, u svim vidljivim i razgovetnim aspektima istih linija, boja forme, formata, debljine namaza, i tehnike uopšte. Međutim, jedan je crtež „slikara“ a drugi „spretnog tehničara“ — „zanatlije“, iako je javnost obojicu zvanično priznala kao slikare. Ta autentična neuočljiva vrednost čini da jedan od ova dva predmeta predstavlja „sliku“ a drugi ne. Da pravo kažem, ono što ja pokušavam da postignem u svom budućem razvoju, kao izlaz za rešenje mog problema, sastoji se u tome da uopšte više ništa ne preduzimam, svesno i oprezno. Ja pokušavam da budem „tout court“ da budem slikar. Ja ću biti slikar, o meni će se govoriti: „On je slikar“. A ja ću se osećati „slikarem“ upravo zato autentičnim, što ustvari neću slikati, ili će to tako izgledati. Činjenica da „postojim“ kao slikar, predstavljaće slikarsko delo „najsavršenije iz ovog vremena“.

To je ono isto što se zbiva sa pesnikom koji ne piše pesme, ali u poeziji znači mnogo više od jednog poete, privodeći kraju sve svoje „uloge“, crno na belo. Nepristojno je i gnusno stvari materijalizovati ili intelektualizovati.

Već je dovoljno senzibilno ako se u apstraktnom svesno doživljava poezija, slikarstvo, ili umetnost uopšte.

57

Slikari nisu stvaraoci u primarnom smislu, kako bi to htelo ponekad da nam se prikaže. Oni nisu proizvođači slika. Umetničko stvaranje se prema mom mišljenju jako razlikuje od animalne ili ljudske reprodukcije.

Slikar, sarađujući sa arhitektom, na primer, na dekoraciji jedne nove zgrade više neće slikati figurativne, apstraktne ili monohrome dekoracije po zidovima, već će jednostavno, svojim prisustvom, u saradnji sa arhitektom, sugerirati konstrukciji zgrade senzibilnost, život i boju. Tako će moderni arhitekta konačno moći da razmišlja o najužoj korisnosti svog objekta, a umetniku-slikaru će u novoj atmosferi prepustiti brigu o umetničkoj klimi poetsko-slikarskih dostignuća. Dekoraciju će sačinjavati „slikareva osetljivost“.

Zlato, koje sâm upravo počeo da koristim, je za mene u tom trenutku zaista mnogo značilo!

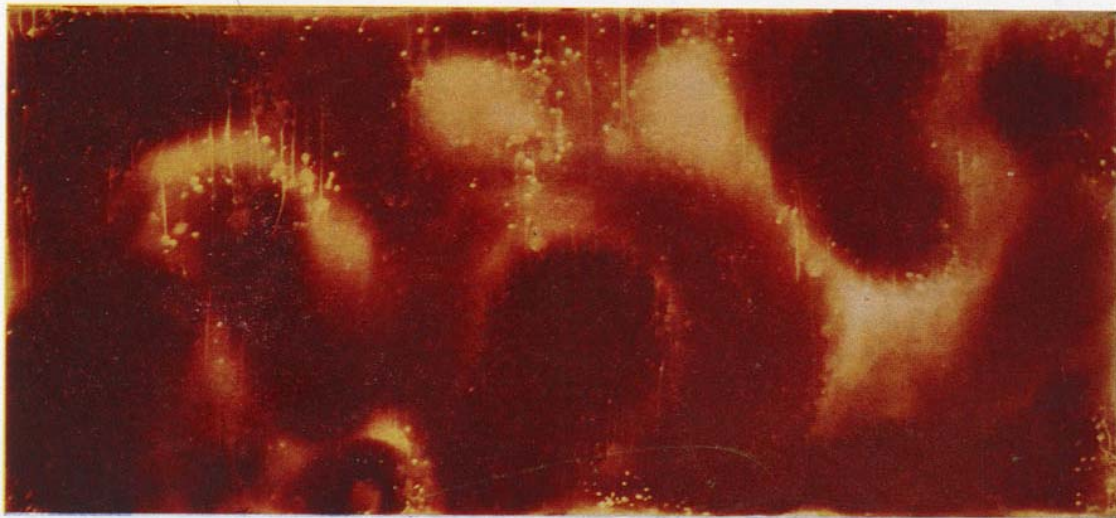
To su one iste folije zlata, koje su se doslovce raspršivale i na najmanje strujanje vazduha sa ravnog tanjira, koji bi se držao u jednoj ruci, dok bi ga druga grabila zamahnutim nožem. A zatim, potez češljem preko kose. Folija koja se oprezno postavlja na površinu pripremljenu za pozlatu svaki put je isprana zamrznutom vodom. Materiju, u njenom suštinski fizičkom kvalitetu otkrio sam tokom te godine kod „Savage-a“. Vraćajući se uveče u svoju sobu, stavljao sam monohromne namaze na dva komada belog kartona, i tako sve više koristio paste. Mnogo mi se sviđao tonaliteta pastela. Činilo mi se da je u toj materiji svako zrno pigmenta ostajalo slobodno i izdvojeno, i nije uništeno vezivnim tkivom fiksativa, pa sam mogao da realizujem radove velikih dimenzija. Međutim, tek što bi bili fiksirani prskalicom, gubili su sav svoj sjaj pa i ton, ili ako ih nisam fiksirao, oštetili bi se i malo po malo pretvarali u prašinu. Lepota boje ostala je vidljiva, ali bez prave slikarske snage.

Nisu mi se sviđale boje izmešanje uljem. Izgledale su mi mrtve. Više od svega dopadali su mi se čisti pigmenti, u prahu, kako sam ih najčešće viđao kod trgovaca boje na veliko. Oni kao da su posedovali neki poseban sjaj, i imali neki svoj neobičan život. Tek to je mogla biti prava boja.

Obojena materija postala je živa i opipljiva.

Pravilno se kaže: najprej je treba se iz-
 glasiti. In se nato lahko odloči za postopno ali postopno, ali
 svojo stvar, kot tudi. Čeprav tudi se se postopno
 izkusi i mednarodni ali postopno se postopno, ali postopno
 na obsejni manjši se se postopno.

Čisto ni se da je vsaka stvar postopno, ali postopno, ali postopno
 koje je samostojno postopno, ali postopno, ali postopno, ali postopno
 vna i svoje individualnosti. Čeprav tudi se se postopno, ali postopno
 moji postopno, ali postopno, ali postopno, ali postopno, ali postopno
 koje su postopno, ali se postopno, ali postopno, ali postopno, ali postopno



Kako se postopno, ali postopno, ali postopno, ali postopno, ali postopno
 moji postopno, ali postopno, ali postopno, ali postopno, ali postopno
 na obsejni postopno, ali postopno, ali postopno, ali postopno, ali postopno

Tako sam postopno, ali postopno, ali postopno, ali postopno, ali postopno
 postopno, ali postopno, ali postopno, ali postopno, ali postopno, ali postopno
 po se postopno, ali postopno, ali postopno, ali postopno, ali postopno, ali postopno
 postopno, ali postopno, ali postopno, ali postopno, ali postopno, ali postopno
 postopno, ali postopno, ali postopno, ali postopno, ali postopno, ali postopno

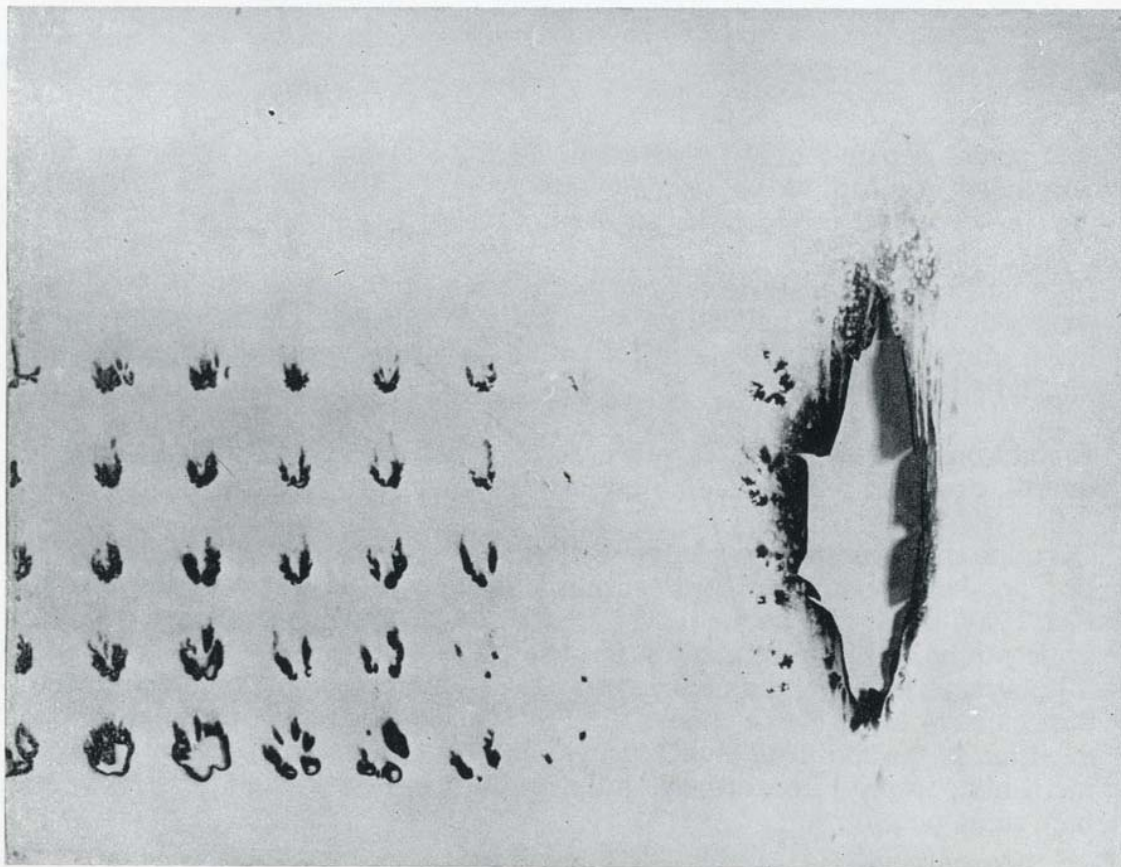
Rastužim se kada ugledam kako ovaj prosejani prah, kada se izmeša sa le-
pilom, ili sa bilo kakvim drugim sredstvom za učvršćenje na podlogu, gubi
svu svoju vrednost, potamni a ton izbledi. Doduše, mogli su da se postižu
efekti i mešanjem, ali pošto se boje isušuje, to više nije bila ista stvar; efekt-
no obojena magija brzo bi iščezavala.

Činilo mi se da je svaka čestica prašine lepihom ili vezivnim sredstvom,
koje je namenjeno povezivanju sa ostalim česticama i podlogom, uništa-
vana u svojoj individualnosti tkiva. Neodoljivo privučen tom novom for-
mom monohromog postupka odlučio sam da otpočnem tehnička ispitivanja,
koja su neophodna da bi se pronašlo takvo sredstvo, kojim bi mogao da se
pričvrsti čist pigment za podlogu, a da se time ništa ne izmeni. Sopstvena
vrednost boje bila bi tada predstavljena na slikarski način. Prilično me pri-
vlačila mogućnost da se česticama pigmenta pruži apsolutna sloboda, kao
da su u stanju prašine. Mada izmešani ali ipak nezavisni, kao u životu. Jer
ako se na bilo kakav način izvrši zatvaranje, to predstavlja atentat na slobodu,
a „umetnost je potpuna sloboda, ona je život . . .“

Da bi se omogućila sloboda ponašanja čestica pigmenta, (što sam otkrio
kod prodavca boja) koje sam povezao u sliku, trebalo je da ih istresem na
pod, jer bi ih nevidljiva snaga privlačnosti zadržala bez menjanja u svojoj
osnovi. Do tada nisam smatrao da je takvo rešenje moguće, naročito da
ono nije prihvatljivo za ljubitelje likovne umetnosti, čak ni za one koji
nisu likovno naročito obrazovani. Zbog toga sam otpočeo da radim u kla-
sičnoj slikarskoj formi, da slikam monochrome.

Razume se da je ranija tehnika bila, i još je uvek, na višem nivou. Ja
sam se međutim zadovoljavao da ostanem u klasičnom pravougaonom for-
matu, kako psihološki ne bih vređao gledaoca, koji je na taj način suočen
sa obojenom površinom a ne samo sa ravno obojenom formom.

Tada sam zaželeo da predložim, na možda pomalo lukav način, slobodno
korišćenje boje, stanje beskonačne obojenosti koje nema granica. Cilj mi je
bio da publici pružim mogućnost inspirisanja slikarskom materijom, samoj
po sebi obojenoj, koja čini da kamen, stena ili oblak, približavaju gledaoca
kosmičkom senzibilitetu bez likovnog ograničenja. Pred jednom tako obo-
jenom površinom taj bi gledalac u okvirima „ekstradimenzionalnog“ — po-



15



22

stao prožet senzibilnošću univerzuma do tog stepena, da bi se osećao kao „sve u svemu“. Plavo ne poznaje dimenzija. Ono je van svake dimenzije, dok ih, naprotiv, ostale boje poseduju.

Boje su psihički prostori; crveno, na primer, simboliše vatru koja oslobađa toplotu. Sve boje navode na asocijacije konkretnih, materijalnih opipljivih ideja, koje su apstraktnije ukoliko je njihova priroda opipljivija i vidljivija.

Treba konstatovati: vatra je plava, a ne crvena ili žuta. Da bismo se u to uverili, dovoljno je da vizuelno osmotrimo srce.

Oskudne mogućnosti perspektive u slikarstvu „trompe-d'oeil“, kako se to pravilno kaže, apanaža su impotentnih koji osećaju da su promašeni skulptori. Pravi slikar živi jedino u svojoj boji i on je meša, postavlja je na celo svoje platno, reklo bi se zato da je utka još jednom u svoje učenje o nape-toj površini, koja treba da mu je urođena. „U umetničkom delu postoji neko dostojanstvo kojeg nema u čoveku. To biva kada je čovek dostojanstven i ozbiljan, pa ne može da stvara drugačija dela“ (Delacroix). Slikari pobornici linija, forme i konture, za skulpture su inferiorni. Slika je, pre svega boja sama po sebi.

ČINJENICA JE DA SAM SLIKAO . . .

Činjenica je da petnaest godina slikam monochrome.

Činjenica je da sam stvorio mogućnost imaterijalnog slikanja.

Činjenica je da sam manipulisao snagama praznine.

Činjenica je da sam obrađivao vatru i vodu, i da sam iz vatre i vode stvarao slike.

Činjenica je da sam se služio živim četkicama pri slikanju, drugim rečima, nagim telom živih modela, namazanih bojom; da su ti živi modeli nepre-



33

kidno u akciji, prema mojim uputstvima, kao „malo više u desno, a sada u levo, opet malo u desno“ itd. Sve to govori da sam na taj način rešio izdvajanje sebe od samog dela, održavajući stalnu i obaveznu distancu od površine za slikanje.

Činjenica je da sam izumeo arhitekturu i urbanizam vazduha — naravno, ta nova koncepcija premašuje tradicionalno značenje reči „arhitektura“ i „urbanizam“ — pošto je moj prvobitni cilj da obnovim legendu o Izgubljenom raju. Taj je plan primenjen na nastanjenom delu zemaljske površine, klimatizacijom velikih geografskih prostranstva i apsolutnom kontrolom termičko-atmosferskih uslovljenosti, u njihovom odnosu sa našim položajem morfoloških i fizičkih bića.

Činjenica je da sam predložio novu koncepciju muzike svojim delom: „Sinfonija-monotonizam-tišina.“

Činjenica je da sam kroz ostale bezbrojne avanture sakupio prethodnicu jednog pozorišta praznine.

U vreme svojih prvih iskustava, pre petnaest godina, nikada ne bih poverovao, da će mi se jednog dana iznenada dogoditi da osetim potrebu da se opravdam, potrebu da zadovoljim vašu želju da saznate zašto i čemu služi sve ono što se zbilo, i zašto i čemu ono što je za mene veoma opasno, to jest uticaj moje umetnosti na mlade generacije umetnika u današnjem svetu. Ja sam preneražen, slušajući kako jedan deo njih smatra da predstavljam opasnost po budućnost umetnosti, da sam ja jedan od onih nesrećnih i štetnih proizvoda našeg vremena, koje je neophodno potpuno eliminisati i uništiti, pre nego što bi se zlo proširilo. Očajan sam što je, uopšte, i potrebno da ih obaveštavam kako moje namere nisu ni bile takve; zašto je uopšte potrebno da se, iako sa osećanjem zadovoljstva, pravdam pred onima koji i ne veruju u sudbinu velikog broja pokušaja. Ja sam nemoćan da se izjasnim o onome što će se dalje dogoditi. Sve što mogu da kažem jeste da se danas više ne osećam uplašen kao nekad pred mišlju o budućnosti.

Svaki se umetnik oseća pomalo zbunjen kada se od njega zatraži da objasni svoje delo. Jer, njegova dela trebalo bi da govore sama po sebi, posebno kada su u pitanju vredna dela.





152

Kao zaključak, šta bi trebalo da preduzmem, da li da se zaustavim na ovom? Ne! Jer ono što nazivam „neobjašnjiva slikarska senzibilnost“ apsolutno osporava takvo subjektivno rešenje.

Onda ...

Onda se prisećam onih reči, za koje sam neočekivano dobio inspiraciju, a i zabeležio jedne večeri: „Umetnik budućnosti će biti možda onaj, koji će kroz večnu tišinu izražavati slikarstvo i koji neće biti sputavan bilo kakvom koncepcijom dimenzije?“

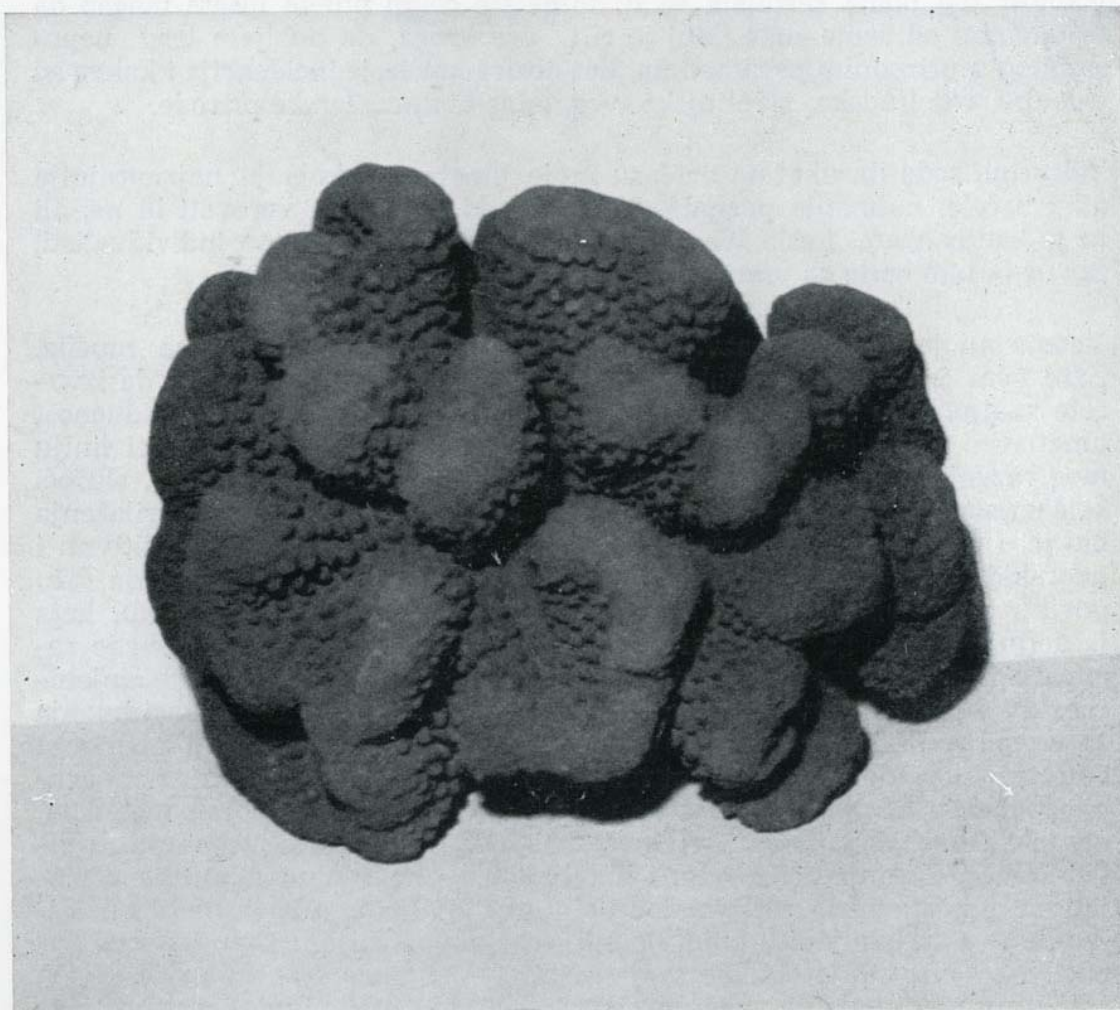
Početnici galerija, uvek ista lica, slična svim ostalima, u svojoj memoriji će odnositi to neizmerivo slikarstvo koje je nastalo iz onog nepomirljivog u ljudskoj senzibilnosti. Potrebno je uvek i u neprekidnoj fizičkoj fluidnosti stvarati i ponovo stvarati, što omogućava realnu kreativnost praznine. Na isti način, kao što sam 1947. godine stvorio delo: „Simfonijska-monotonost-tišina“, komponovanu iz dva dela. U prvom, enormni stalan zvuk, praćen je tišinom. U drugom delu, toliko ogromnom i širokom, morao sam da dam neograničenu dimenziju. Danas se pripremam na pokušaj da prikazem ispisanu sliku onoga što predstavlja kratku istoriju moje umetnosti, a i njoj će na kraju moje izložbe slediti nepatvorena, dirljiva tišina.

Moja će se izložba zaključiti stvaranjem neodržive tišine „a posteriori“, u našem zajedničkom prostoru, što konačno i nije drugo do prostor samo jednog živog bića. Dobrim delom to sve zavisi od uspeha moje slike, ispisane u njenoj početnoj tehničkoj i zvučnoj fazi. Tek će tada neobična tišina „a posteriori“ usred šuma, isto tako uspešno kao i u ćeliji fizičke tišine, usloviti stvaranje nove i jedine zone slikarske senzibilnosti nematerijalnog. Pošto sam danas postigao tu tačku prostora i saznanja, name-
ravam da zaostanem neki korak, retrospektivno u mom razvoju. Kao neki olimpijski šampion u gnjuranju, najklasičnijoj sportskoj disciplini treba da se pripremim na zaronjavanje u budućnost današnjice, uzmičući krajnjom oprežnošću, i ne gubeći iz vida ovu granicu danas svesno dostignutu — imaterijalizacijom umetnosti. Kakva je svrha ovog retrospektivnog putovanja u vremenu? Samo bih hteo da ne padnemo kao plen onog fenomena sna, koji opisuje osećanja i pejzaže a koji bi bio izazvan našim naglim ateriranjem u prošlost. Ta prošlost je, precizno rečeno, psihološka prošlost, anti-prostor koji sam ostavio iza sebe u toku preživelih zbivanja za ovih petnaest godina.

Danas se osećam izuzetnim entuzijastom u odnosu na „loš ukus“. Moje je intimno ubeđenje da u samoj suštini lošeg ukusa postoji snaga koja je sposobna da stvari koje su daleko od onoga što se tradicionalno naziva umetničkim delom. Hoću da se poigram ljudskom sentimentalnošću, njenom „morbidnošću“, hladnokrvno i okrutno. Odkoro, postao sam neka vrsta grobara umetnosti (zar nije interesantno, u ovom času služim se istim rečima mojih neprijatelja). Neka od mojih najnovijih dela su mrtvačka nosila i grobovi. Istovremeno, uspevao sam da slikam vatrom, služeći se u tom cilju plinskim plamenovima snažnim i šištećim od kojih su neki dostizali do tri ili četiri metra visine. Plamenom sam jedva dodirivao površinu slike, tako da je ona obeležavala spontani trag vatre.

Imam predlog dvostrukog karaktera: najpre bi trebalo da se registruje sentimentalnost čoveka u savremenoj civilizaciji, zatim, tragovi koje je usloвила ova ista civilizacija, pa i trag vatre. Na tu ideju sam došao zbog praznine koja je oduvek bila moja osnovna preokupacija. Siguran sam da u srcu postoji praznina, kao što u srcu čoveka treba da postoje i vatre koje se razgaraju.

Svaka realnost, sama po sebi može biti protivurečna, ali mogu biti autentični principi objašnjavanja univerzuma. Vatra je odista jedan od tih autentičnih principa, suštinski protivurečnih jednih prema drugima, pošto u isto vreme može biti slast i mučenje u srcu i u izvoru naše civilizacije. Ali šta u meni izaziva ovo istraživanje sentimentalnosti? Valjda ne zbog izrade superbombe i super-mrtvačkih nosila? Šta u meni izaziva ovo istraživanje tragova vatre? Zašto je potrebno da sâm tražim taj njen Trag? Čemu služi sav taj stvaralački napor, ako se ne vodi računa o njegovom kozmičkom položaju o predstavljanju čiste fenomenologije. To predstavljanje uvek je izdvojeno od forme, i suština je neposrednog, trag Neposrednog. Pre nekoliko meseci, na primer, osetio sam potrebu da registrujem ponašanje atmosfere, primajući na nekakvom platnu trenutne tragove proljetnih padavina, vetrova sa juga, munja. Da li je potrebno precizirati kako je taj najnoviji pokušaj rešavan iz nužde? Na primer, putovanje iz Pariza u Nicu bilo bi gubljenje vremena da ga nisam iskoristio za obeležavanje vetra. Položio sam platno, sveže namazano bojom, na krov mog belog Citroëna. I dok sam grabio putem br. 7, sto kilometara na čas, toplota, hladnoća, sunce, vetar, kiša, učinili su da je moje platno prerano ostarilo. Trideset ili če-



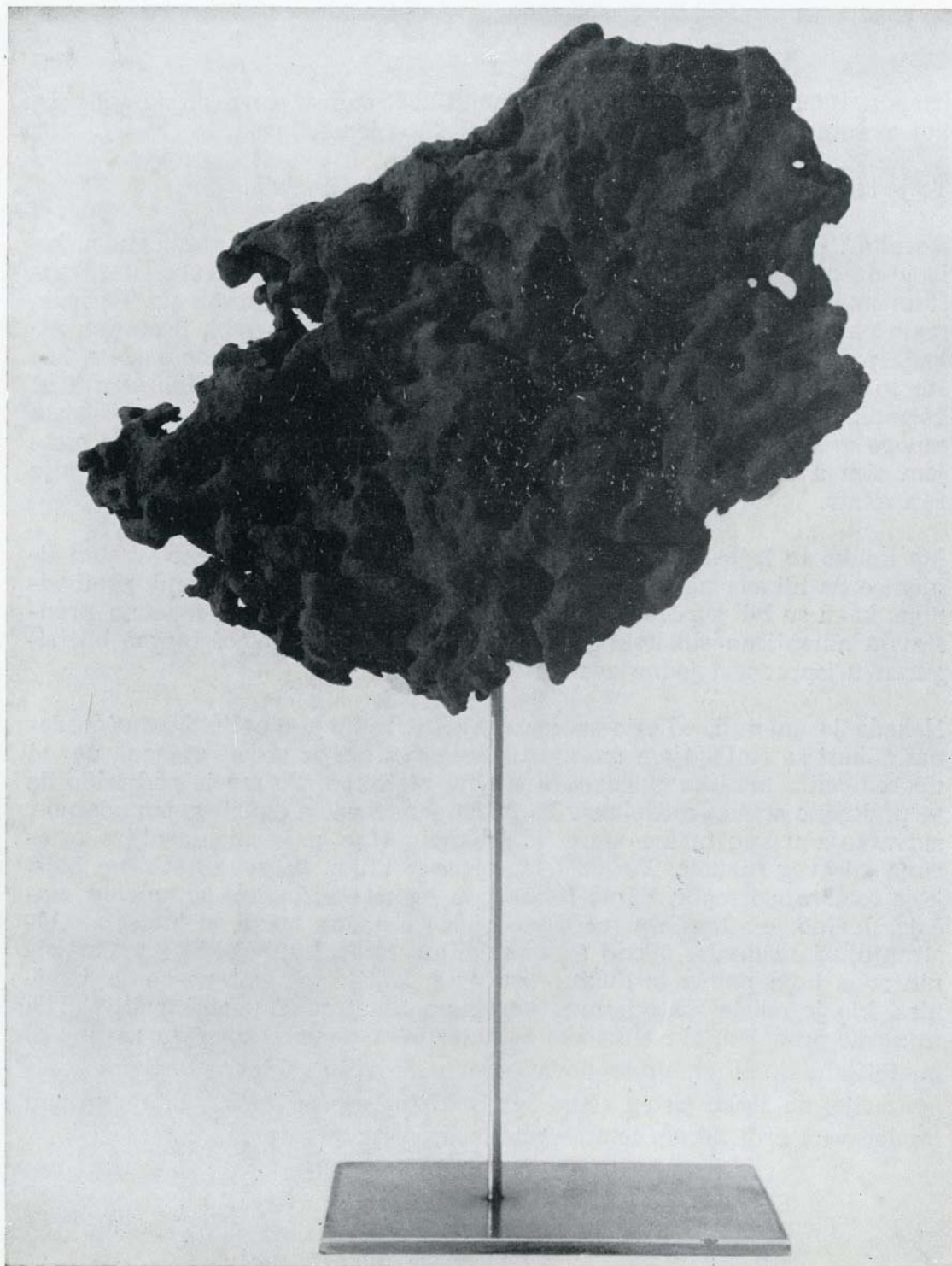
47

trdeset godina bilo je koncentrisano u jednom jedinom danu. Jedina nepogodnost tog plana sastojala se u tome što celim putem nisam mogao da se odvojim od svoje slike. Moj je cilj, pre svega, da dobijem trag neposrednog u prirodnim predmetima, bez obzira kakva je incidencija i kakve su uslovljenosti ljudske, životinjske, vegetalne ili atmosferske prirode.

Želeo bih sada da ukažem na fazu moje umetnosti, koja je najznačajnija ali i zacelo, najmanje poznata. Ne znam da li ćete mi verovati ili ne, ali to je kanibalizam. Posle svega, ako već moramo da budemo individualisti, zar ne bi bilo bolje da umremo pod bombama?

Veoma mi je teško da razvijam tu ideju koja me je godinama mučila. Zato vam je predajem onakvu kakva ona i jeste, da biste mogli da izvučete zaključke u pogledu onoga što ja mislim da predstavlja budućnost umetnosti. Ukoliko učinimo ponovno jedan korak unazad, prateći liniju mog razvoja, dolazimo do vremena u kome sam mislio da slikam, služeći se četkicom živih bića. To je bilo pre dve godine. Cilj takvog prilaženja bio je u tome da za sve vreme stvaranja postignem i održim definitivnu i neprekidnu vezu između slike i mene. Mnogi kritičari su počeli da dižu poviku da takvim načinom slikanja jedino oživljavam onu tehniku, koja je definisana kao „action painting“. Sada bih želeo da se dobro povede računa o tome da se ovo iskustvo razlikovalo od „action painting“ činjenicom da sam ja, u stvari, potpuno odvojen od svakog fizičkog angažovanja za vreme stvaralačkog procesa. Citirao bih samo jednu grešku podržanu deformisanim idejama koje širi međunarodna štampa. Govoriću o onoj grupi japanskih slikara koji su se sa najvećim žarom služili mojim metodom, na zaista neobičan način. Ovi su se slikari, jednostavno, pretvarali u žive četkice. Zaranjajući u boju i kotrljajući se po svojim platnima postojali su predstavnici „ultra-action-painting“! Ja lično, nikada ne bih pokušao da se sâm uvaljam u boju, da bih se tako pretvorio u živu četkicu. Naprotiv, ja bih radije obukao svoj smoking i navukao bele rukavice. Ni na pamet mi ne bi palo da ruke umažem lakom. Izdvojeno i udaljeno, pod mojim nadzorom i prema mojim uputstvima, nastaje moje umetničko delo. Tek u poslednjoj fazi ja se uključujem da bih, neokaljan, miran, i savršeno svestan svega onoga što se događa prisustvovao ceremoniji i bio spreman da prihvatim umetnost pri njenom rađanju u opipljivom svetu. Šta me dovelo do antropometrije...? Odgovor je sadržan u delima koja sam izradio

antropometrije



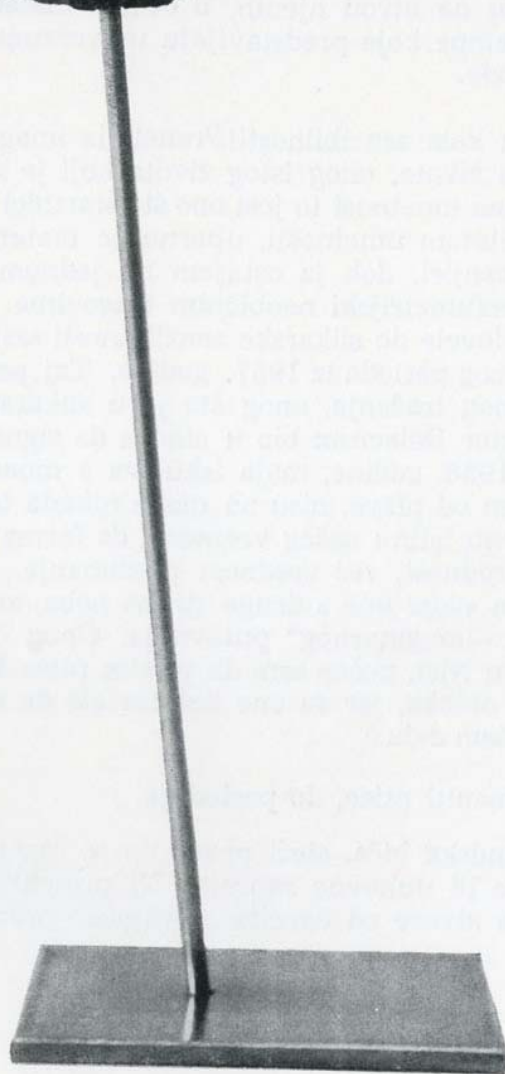
između 1956. i 1957. godine, u vremenu kada sam učestvovao u onoj velikoj avanturi stvaranja slikarske imaterijalne senzibilnosti.

To je bilo tek što sam oslobodio atelje od svih ranijih dela.

Rezultat: prazan atelje. Jedino što sam fizički mogao da preduzmem, bilo je da ostanem u svom ateljeu. Moja se stvaralačka aktivnost u slikarskim imaterijalnim situacijama tada veličanstveno manifestovala. Pa ipak, malo po malo, postajao sam nepoverljiv prema samom sebi, međutim, nikada prema imaterijalnom. Od toga časa, uzimao sam plaćene modele, kao što to rade svi slikari. Međutim, za razliku od ostalih, jedino sam hteo da radim u društvu modela, a da mi oni ne poziraju. Proveo sam zaista mnogo vremena sâm u onom praznom ateljeu pa nisam više hteo da ostajem sâm u onoj onoj praznini zadivljujućeg plavila koje tek što se nije rascvetalo.

Ma koliko to izgledalo čudno, podsetite se da sam bio savršeno svestan činjenice da nikada nisam bio zahvaćen onom vrtoglavicom svojih prethodnika, kada su bili suočeni sa apsolutnom prazninom, koja očigledno predstavlja autentičan slikarski prostor. Ali koliko bi dugo još mogao biti siguran u ispravnost jedne ovakve stvari.

Nekada je umetnik odlazio svome subjektu, radio je u polju. Međutim, danas slikari sa štafeljajom moraju da se zatvaraju u svoje ateljee, da bi upoređivali zemaljska ogledala sa svojim platnima. To me je podstaklo da se praktično služim modelima. To je bio jedini način da izbegnem opasnost zatvaranja u spiritualne sfere i prekidanja sa najelementarnijim ostacima zdravog razuma. Forma tela, njegova linija, njegove neobične boje, koje osciliraju između života i smrti, za mene nisu bile ni od kakvog značaja. Jedino je atmosfera mesa osećajna i čista, za mene od interesa. Odsranjujući ništavilo, otkrio sam prazninu. Značaj slikarskih i materijalnih zona koje potiču iz dubine praznine, koji je tog časa uspeo da dominira, bio je odista materijalnog karaktera. Smatrao sam neprihvatljivim da za novac prodajem ove slikarske nematerijalne zone. U zamenu za najviši imaterijalni kvalitet, pretendovao sam na najviši kvalitet materijalne kompenzacije, na šipku čistog zlata. Ma kako to izgledalo neverovatno već sam prodao veći broj takvih imaterijalnih slikarskih ostvarenja.



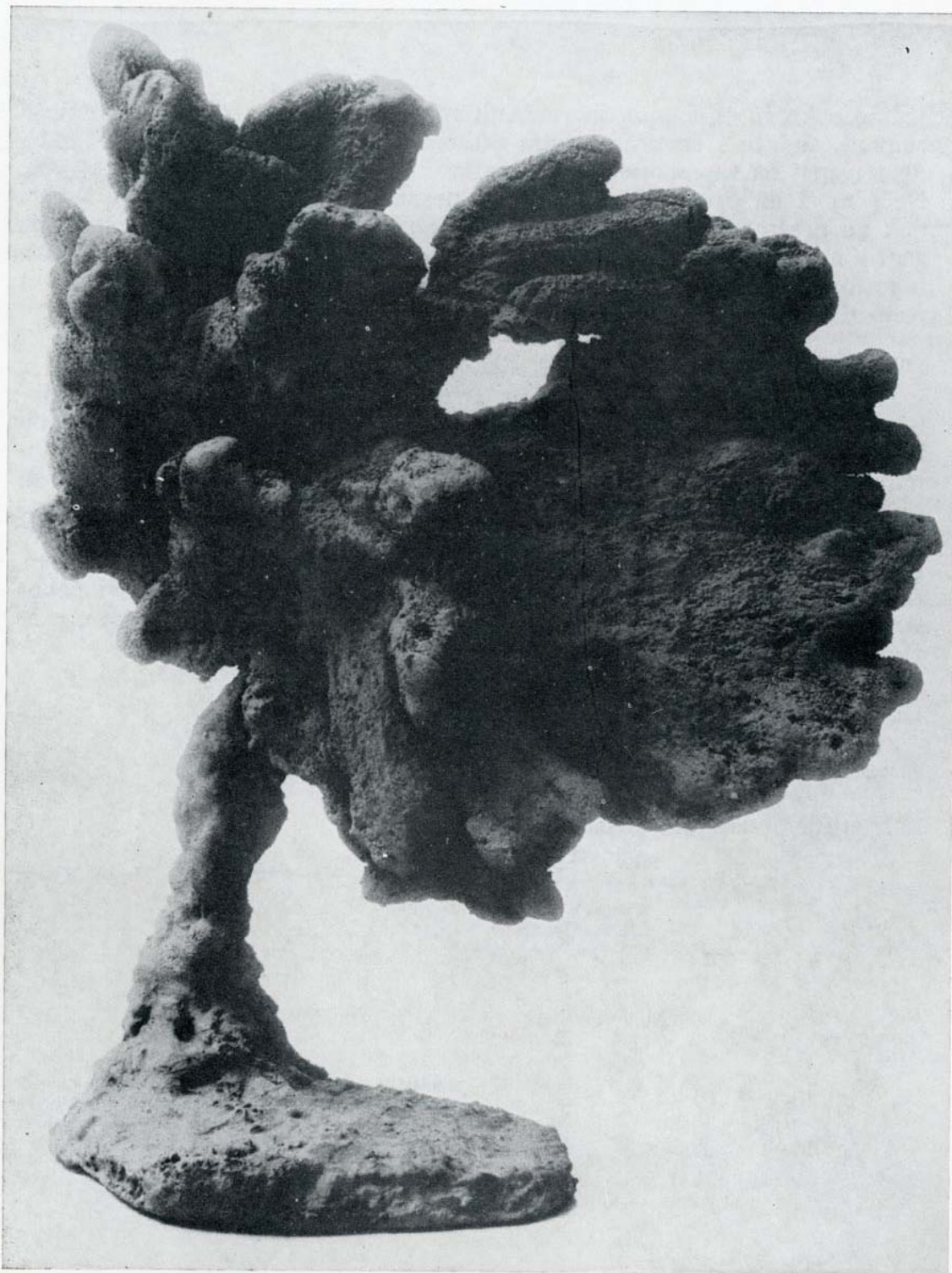
Mnogo bi moglo da se kaže o mojoj avanturi u imaterijalnom i u praznini. Ja sam sâm oronjen u savremenu izradu pisane slike.

Sve dok nisam u toku svog monohromno plavog perioda iz 1957. godine, postao svestan onoga što sam definisao kao slikarsku senzibilnost nije mi se činilo da bi slikanje trebalo da bude funkcionalno vezano za gledanje. Ta slikarska senzibilnost postoji van nas, a uprkos tome pripada našoj sferi. Mi ne prisvajamo sebi nikakvo pravo na posedovanje života. Jedino posredništvom senzibilnosti moći ćemo sticati život. Senzibilnost nam omogućava da nastavimo život na nivou njenih, u osnovi materijalnih manifestacija, kroz razmene i trampe koje predstavljaju univerzum prostora i neizmer-nog totaliteta prirode.

Imaginacija, to su kola senzibilnosti! Preneti iz imaginacije (efikasne) stižemo do doticanja života, onog istog života koji je sâm po sebi apsolutna umetnost. Apsolutna umetnost to jest ono što smrtnici nazivaju u vrtoglavici oduševljenja totalitetom umetnosti, uporno se materijalizuje. Ona se pojavljuje u svakidašnjici, dok ja ostajem na jednom mestu, geometrijski definisanom, na volumetrijski neobičnim tragovima. Objašnjenje uslovljenosti koje su me dovele do slikarske senzibilnosti sastoje se u intimnoj snazi monohroma plavog perioda iz 1957. godine. Taj period monohroma plavog bio je plod mog traženja, onog što je u slikarstvu nemoguće definisati, a što je majstor Delacroix bio u stanju da signalizira u svom vremenu. Od 1946. do 1956. godine, moja iskustva s monohromima, izrađenim u bojama različitim od plave, nisu na mene nikada tako delovala da izgubim iz vida osnovnu istinu našeg vremena, da forma danas više nije jednostavna linearna vrednost, već vrednost prožimanja. Kao mladić 1946. godine, ispisivao sam svoje ime s druge strane neba, za vreme jednog fantastičnog „realističko-imaginarnog“ putovanja. Onog dana, kada sam ležao ispružen na plaži u Nici, počeo sam da mrzim ptice koje su letele po mom plavom nebu bez oblaka, jer su one pokušavale da naprave rupe na mom najvećem i najlepšem delu.

Potrebno je potamaniti ptice, do poslednje.

Tada ćemo mi, ljudska bića, steći pravo da se razvijamo u punoj slobodi, bez ikakve fizičke ili duhovne zapreke. Ni projektili, ni rakete, ni sputnici neće moći da stvore od čoveka „osvajачa“ prostora. Ta nas sredstva



jedino pokreću opsenama savremenih mudraca, koji se stalno nadahnjuju romantičarskim i sentimentalnim duhom, svojstvenom XIX veku. Čovek neće uspeti da zaposedne prostor jedino savremenim strašnim snagama. Neće moći da osvoji prostor „što je nesumnjivo njegova najveća želja“, dok ne prožme prostor sopstvenom senzibilnošću. Senzibilnost čoveka je snažnija od materijalne realnosti. Svoju senzibilnost on može i da oproma u prirodi, bilo da je reč o prošlosti, sadašnjosti ili budućnosti! U tome i jeste naša autentična sposobnost za vandimenzionalnu akciju!

Ukoliko je to potrebno, evo nekoliko dokaza o onome što tvrdim: Dante je u „Božanstvenoj komediji“ opisao apsolutnom preciznošću ono što nijedan putnik njegovog vremena ne bi mogao razumno da otkrije: neviđenu konstelaciju severne hemisfere, poznatu pod nazivom „Croce del Sud“; Jonathan Swift, u svom delu „Putovanje u Laponiju“ pružio nam je udaljenosti i periode kruženja dva satelita Marsa koji su do tada bili potpuno nepoznati. Kada ih je otkrio, američki astronom Asaph Hall 1877. godine, potvrdio je da su njegove mere bile jednake Swift-ovim. Zahvaćen panikom, nazvao ih je Phobos i Deimos, to jest „Strah“ i „Teror“. Sada sam ponovo pred vama sa ove dve reči „Strah“ i „Teror“, spreman da uronim u prazninu.

Dug život Imaterijalnom!

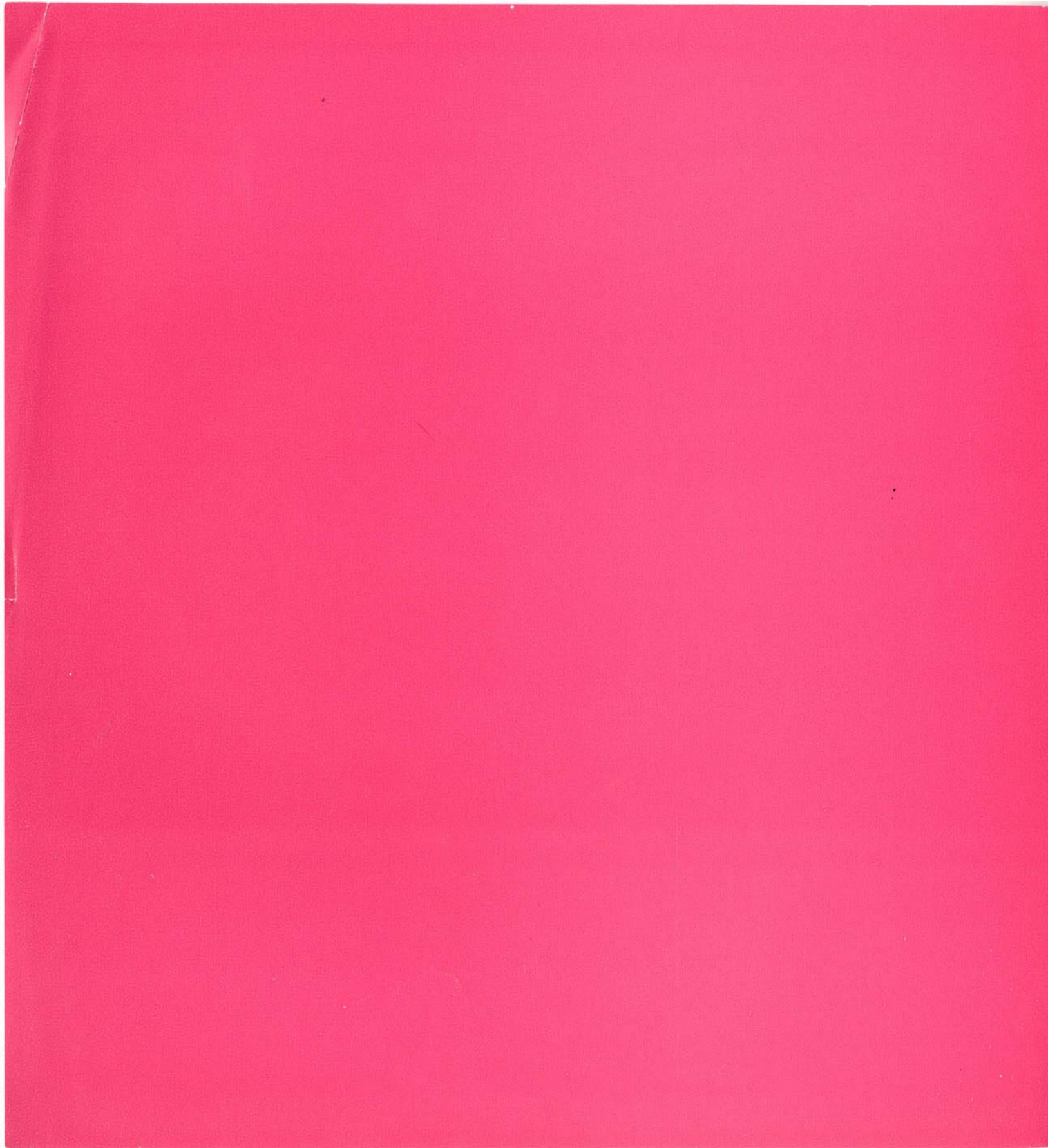
A sada . . .

Zahvaljujem vam na ljubaznoj pažnji.

Yves Klein

(napisano u saradnji sa Neil Lervine i Johnom Archambaultom i prvi put objavljeno novembra 1962. u katalogu izložbe u Galeriji Iolas u Njujorku)

455



BIOGRAFIJA

- 1928. rođen je u Nici. Njegovi roditelji Fritz Klein i Marija Raymond, bili su slikari;
- 1944. do 1946. godine studira na Akademiji za pomorsku trgovinu i u školi za orijentalne jezike u Nici. Zatim je prodavac knjiga u Nici i odgajivač konja u Irskoj. Učestvuje u džez orkestru Claude Luthera u Parizu.

Monohromna faza

- 1946/47. u Nici upražnjava džudo, završava studije kosmogonije Rosacroce-a, vrši prve pokušaje sa monohromima. U prijateljskim je vezama sa Arman-om i Claude Pascal-om;
- 1947. komponuje "Sinfonia-Monoton o-Silenzio"
- 1949. primenjuje „kontinuirani zvuk“;
- 1948/53. putuje po Evropi, Istočnoj Aziji i Japanu. Izlaže u privatnim galerijama svoje monohrome pod imenom "Yves";
- 1950. boravi u Londonu;
- 1953. boravi u Tokiju, gde na institutu Kōdōhan dobija crni pojas za džudo;
- 1954. vraća se u Evropu. Imenovan je za direktora španske federacije džuda. U Parizu objavljuje knjigu „Fondements du judo“ a u Madridu katalog sa 10 reprodukcija monohroma, sa predgovorom Claude Pascala, u 150 primeraka;
- 1955. u Parizu priređuje prvu izložbu slika (monohroma) u Galerie de Solitaire. U decembru se prvi put sastaje sa Pierre Restany-em;
- 1956. od 21. februara do 7. marta samostalno izlaže monohromne propozicije u galeriji Colette Allendy (plava bengalska vatra ili slika trenutka), predgovor napisao Pierre Restany pod naslovom „Trenutak istine“. U avgustu učestvuje na prvom festivalu avangardnih umetnika u organizaciji Michel Regon-a i J. Paolineri-a u stambenom naselju Le Courbisier-a u Marselju.

Plava faza

1957. januara izlaže u Milanu u Galleria Apollinaire „Jedanaest monohromnih propozicija“ koje su jednako obojene u dubokom plavom ultramarinu, umetnik ih naziva I.K.B. (International Klein Blu). Maja meseca u Parizu, istovremeno priređuje dve izložbe: od 10. do 25. maja u galeriji Iris Clert-monochrome, a od 14. do 23. maja u galeriji Colette Allendy: skulpture, panoe, čiste pigmente, bengalske vatre, tapiserije, prva imaterijalna ostvarenja, prve vatre, prve aerostatičke skulpture bez postamenata, kompozicije na malim balonima; maja-juna izlaže u Düseldorfu povodom otvaranja galerije Schmel i u galeriji One u Londonu: učestvuje u debatnim konferencijama u I.C.A. u Londonu. Iste godine Pierre Meury snima njegovu „Simfonia-Monotono-Silenzio“; učestvuje u audiciji u galeriji Iris Clert;

Pneumatska faza ili faza praznine

1957/62. bavi se sa: „Cession des zones de sensibilité picturale immatérielle“.

1958. aprila ima u Parizu izložbu praznine u galeriji Iris Clert: „La sensibilité picturale á l'état de matière première“; novembra izlaže u Parizu u galeriji Iris Clert „Vitesse pure et stabilité monochrome“ zajedno sa Tingely-em.
1959. juna ima prvu izložbu: „participation immatérielle“ i jednu kolektivnu izložbu u Antverpenu i Essenhuisu;
1960. februara učestvuje na izložbi „Antagonisme“ u Muzeju dekorativne umetnosti u Parizu (Monogold freissant et zones de sensibilité immatérielle); 27. novembra se u Parizu u „Theatre du Vide“ otvara II. festival avangardne umetnosti;

Arhitektura vazduha i dekoracija

- 1957-59. Radi na dekoraciji nove Opere u Gelsenkirchen-u, koju je sagradio Walther Ruhnau (u foajeu, dve zidne slike, plavi monohromi 7×20 m, i dve velike freske sa prirodnim sunderima, sa slojevima plavog poliesteru, 5×10 m. U holu dve velike freske sa prirodnim plavim sunderima 2,5×10m);

1958. u saradnji sa arhitektom W. Ruhnau-em, tzv. „arhitektom vazduha, projektuje klimatizaciju Spoljnjeg prostora, atmosfere i kontroliše fenomen i manifestacije prirode na površini globusa, kako bi se omogućio život u eksterijeru, u uslovima permanentnog komfora.

ANTROPOMETRIJA

1958. Kod svog prijatelja Robert Gode-a, teoretičara džudo-a, vrši prve pokušaje sa živim modelima;
1960. 9. marta ima u Internacionalnoj galeriji umetnosti u Parizu javno izvođenje antropometrija plave epohe;

Kosmički period

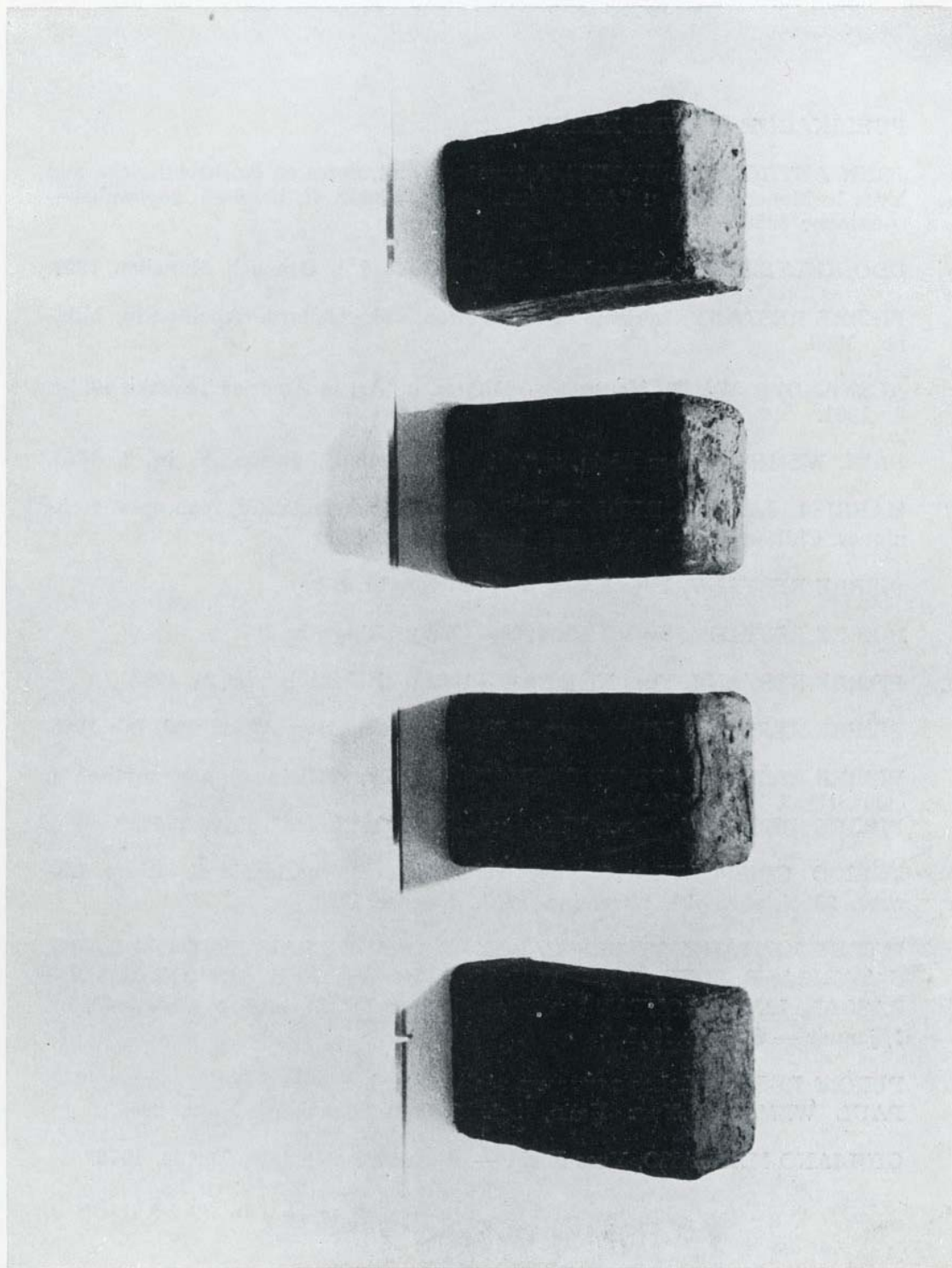
(Kosmogonije, slike sa vatrom, planetarni reljefi)

1960. februara učestvuje na izložbi „Antogonismes“ u Muzeju dekorativne umetnosti u Parizu na kojoj prvi put izlaže monogold i projekte za arhitekturu vazduha. U aprilu počinje svoje kosmogonije, dakle, slikarske realizacije uz pomoć atmosferskih manifestacija, kao što su: kiša, vetar i munja;
1961. od 14. januara do 26. februara u Krefeldu, Muzeju Haus Lange u Krefeldu izlaže monohrome i vatru (fontane plamenova u parku), uvod za katalog napisao je Paul Wember;
februara izlaže u francuskom Centru za ispitivanje plina, prve slike sa vatrom i vodom. Antropometrijski otisci vatre i
aprila, izlaže monohrome u galeriji Lea Castelli u Njujorku;
maja izlaže sa grupom neorealista u Galeriji J. u Parizu;
juna izlaže u galeriji La Salita u Rimu;
novembra, izlaže u galeriji Apollinaire u Milanu — radove novog kolorističkog realizma;
1962. 21. januara venčao se sa Rotraut Uecker u crkvi Notre Dame des Champs u Parizu;
6. juna umro je od srčanog udara;
jula održava se u Tokiju u galeriji Tokio retrospektivna izložba;
novembra održava se u Njujorku u galeriji Aleksandra Iolasa retrospektivna izložba sa zapisima Yves Klein-a.

IZLOŽBE

1955. Paris, galerija Solitari „Yves, peintures“
1956. avgusta u Marselju „Città Radiosa“ od Le Corbusiera, prvi festival avangardne umetnosti;
decembra u Parizu galerija Colette Allendy;
1957. januara u Milanu, Galleria Apollinaire: „Undici propaste monocrome“, marta u Parizu u Muzeju moderne umetnosti u „Salon Comparaisons“; 12. aprila do 8. maja u Parizu u galeriji Iris Clert: „Micro-Salon d'april“, maja Galerija Iris Clert: „Yves, le Monochrome“; u Galeriji Colette Allendy: „Pigments purs“; juna u Parizu u Galeriji Kamer: „Apertura sur futuro“; maja—juna u Düsseldorfu, u Galeriji Schmela i u Londonu u Galeriji One: „Yves le Monochrome“; avgusta u Kunsthalle u Düsseldorfu: „Internationaler Bericht der Gesellschaft der Freunde Junger Kunst“; oktobra u Milanu, „Arte Nucleare“;
1958. Nemačka: Tri internacionalna salona; aprila u Parizu, Galleria Iris Clert: „La sensibilità della pittura allo stato di materia prima“; novembra u Parizu, Galleria Iris Clert: „Velocità pura e sensibilità monocroma“ od Yves Kleina i Jeana Tinguely; maja u Parizu u Galleria Iris Clert: „Opera i pozorište u Gelsenkirchenu; juna u Parizu u Galeriji Iris Clert: „Reliefs-éponges“;
1959. juna u Antverpenu u Hessenhuis, 24. jula do 2. avgusta, u Beču u Künstlerhausu: „Mladi aktuelni slikari“; septembra u Parizu na I bijenalu Mladih; oktobra-novembra u Njujorku u Galeriji Leo Castelli; decembra u Rimu u Galeriji l'Attico: „Selezione per l'XI premio Lissone“; Nemačka u Muzeju u Leverkusenu.
1960. februara izlaže u Muzeju dekorativne umetnosti u Parizu, „Antagonizme“ (monogold i osetljive zone imaterijalne slikarske osetljivosti); 9. marta otvara se izložba u Internacionalnoj galeriji savremene umetnosti „Antropometrije plave epohe“; marta izlaže u Staempfli galeriji u Njujorku; oktobra i novembra u Galeriji Rive Droite u Parizu; novembra i decembra u Izložbenom parku u Porte de Versailles u Parizu na Festivalu avangardne umetnosti.
1961. maja izlaže u Nacionalnoj biblioteci u Parizu u Međunarodnom salonu fotografije; maja, juna, sa neorealista u Galeriji J. u Parizu; jula

- na Izložbi neorealizma u Parizu i Njujorku u galeriji Rive Droite; od jula do septembra učestvuje u Nici na Festivalu neorealizma;
1962. marta izlaže "Antagonizme 2 — Objekte" u Muzeju dekorativne umetnosti u Parizu; prezentovanje projekata vazdušne arhitekture i portreta d'Armana;
1963. aprila izlažu se njegovi radovi u galeriji Tarica u Parizu (monohromi i slike rađene plamenom), a u Krefeldu učestvuje na Izložbi slikarstva našeg veka;
1964. marta izlažu se monohromi u galeriji Bonnier u Lozani, aprila u galeriji Schmeia slike rađene plamenom; maja se izlažu njegovi radovi u galeriji u Stokholmu i u Kaselu na izložbi "Documenta III", u Hagu na izložbi neorealista, u Beču u Muzeju XX veka i u Berlinu na Umetničkoj akademiji;
1965. februara njegovi radovi se izlažu u Palati lepih umetnosti u Briselu, aprila u Galeriji Aleksandra Iolas u Parizu, juna u galeriji André Schoeller Jr. u Parizu, oktobra je organizovana retrospektivna izložba u Stedelijk muzeju u Amsterdamu;
1966. januara se njegovi radovi izlažu u Muzeju moderne umetnosti u Stokholmu, aprila na retrospektivnoj izložbi u Palati lepih umetnosti u Briselu; avgusta su izlagane slike rađene plamenom u galeriji Bonnier u Lozani;
1967. januara je organizovana retrospektivna izložba u Louisiana muzeju u Humlebaeku u Danskoj; aprila i maja u Kunsthalle u Nirnbergu, juna u Nacionalnoj galeriji u Pragu;
1968. priređena je samostalna izložba u Louisiana muzeju u Humlebaeku u Danskoj, u Kunsthalle u Nirnbergu, u Nacionalnoj galeriji u Pragu, u galeriji Couturier u Parizu. Njegovi radovi su izlagani na kolektivnim izložbama: na Documenta IV u Kaselu, u Muzeju moderne umetnosti u Stokholmu, u Londonu, u Kunsthalle u Darmstadtu, u Umetničkom muzeju Pasadeni;
1969. samostalna izložba njegovih radova u Muzeju dekorativne umetnosti u Parizu, u Muzeju moderne umetnosti u Grenoblu, u galeriji Lambert—Monet u Ženevi, u galeriji Martano u Torinu, u galeriji Blu u Milanu, u galeriji dell'Obelisco u Rimu, u Umetničkom muzeju u Nirnbergu;
1971. samostalna izložba njegovih radova u Gradskoj galeriji moderne umetnosti u Torinu.



PUBLIKACIJE O YVES KLEINU

JOHN ANTHONY THWAITES, A turning point, notes on Norbert Kricke and Yves le Monochrome, u "Art International", sveska II, br. 6—7, septembar—oktobar 1958.

UDO KULTERMAN, Dynamische Architectur, izd. L. Granach, München, 1959.

PIERRE RESTANY, Lyrisme et abstraction, Izd. Galleria Apollinaire, Milano, 1960.

ALEXANDER WATT, Nouveaux réalistes, u "Art in America", sveska 49, br. 2, 1961.

PAUL WEMBER, Yves Klein, u "Art International", sveska V, br. 2, 1961.

HARRIET JANIS i RUDI BLESCH, Collage personnalités, concepts techniques. Chilton Press, Philadelphia, New York, 1962.

PIERRE RESTANY, Yves Klein, u „Planete“, br. 6

PIERRE RESTANY, Yves Klein 1928—1962 u „Ring“, br. 3

PIERRE RESTANY, Yves Klein 1928—1962 u „XX Siècle“, br. 21, 1963.

PIERRE RESTANY, L'avventura di Yves Klein u „Domus“ br. 428, Inh 1965.

PIERRE RESTANY i FRANCOIS MATHEY, Yves Klein et son mythe“ u „Quadrum“, br. 18, 1965.

PIERRE RESTANY, Yves Klein, u „Výtvarné Umění“, Prag, 1966.

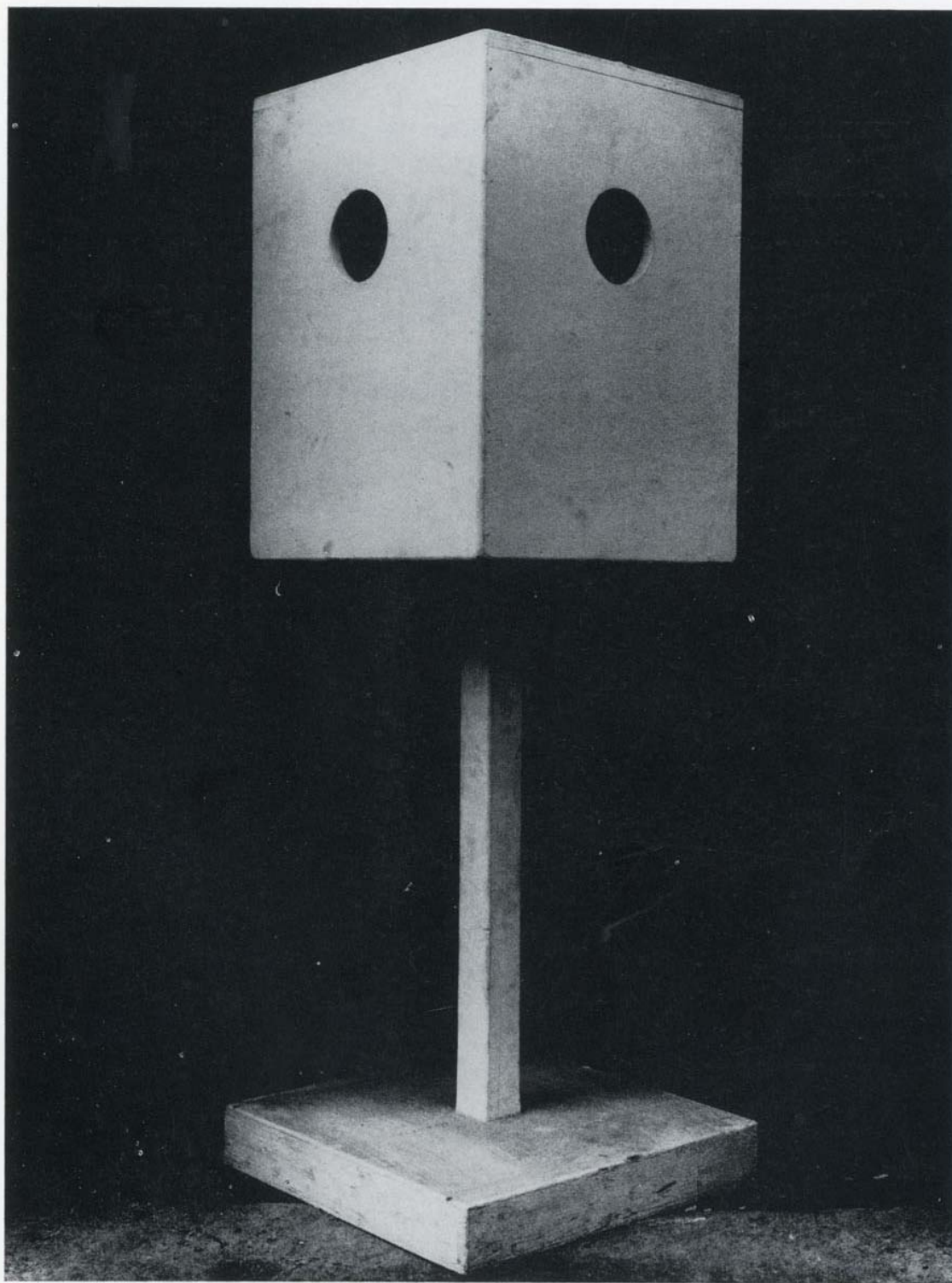
ENRICO CRISPOLTI, u Catalogo 15^o Premio Internazionale di Pittura, Lissone, 29 oktobra—26. novembra 1967. Firenze, 1967.

PIERRE RESTANY, PIERRE CABANNE, CLAUDE PARENT, OTTO HAHN, S. TARICA, R. SOTO, TINGUELY, MARTIAL RAYSSE, ARMAN, CLAUDE PASCAL, LUCIO FONTANA u Yves el monochrome, „Art et Création“, br. 1, januar — februar 1968.

PIERRE RESTANY, Les nouveaux réalistes, izd. Planète, Paris, januar 1968.

PAUL WEMBER, Yves Keln, izd. DuMont Schauberg, Köln, 1969.

GIULIANO MARTANO, Yves Klein — il mistero ostentato, Torino, 1970.



PIERRE RESTANY, Les nouveaux réalistes, izd. Centro Apollinaire, Milano, 1970.

FILMOVI

Actualités Gaumont, Paris 1959, kratkometražan u boji u trajanju od 3 minuta

Sekvenca „Pittura di fuoco“, u L'avanguardia“, specijalna emisija ORTF „En français dans le texte“ od L. Pauwls i J. Mousseau u saradnji sa P. Restany, Paris, Francuska televizija, mart 1961.

„Pasji život“, dugometražni film u boji od Jacopettia, prema scenariju Paola Cavara, 1962.

Katalog

- 69
1. *Crveni monohrom MP 15*
slikano platno na drvenoj ploči
90 × 50 cm
privatno vlasništvo, Pariz
 2. *Plavi monohrom IK B 62*, 1957.
paravan od 5 platna
150 × 70 cm (svako)
privatno vlasništvo, Pariz
 3. *Plavi monohrom IK B 42*, 1960.
slikano platno na drvenoj ploči
199 × 153 cm
privatno vlasništvo, Pariz
 4. *Plavi monohrom IK B 50*, 1960.
slikano platno na drvenoj ploči
199 × 153 cm
privatno vlasništvo, Pariz
 5. *Plavi monohrom IK B 68*, 1960.
slikano platno na drvenoj ploči
199 × 153 cm
privatno vlasništvo, Pariz
 6. *Plavi monohrom IK B 69*, 1960.
slikano platno na drvenoj ploči
199 × 153 cm
privatno vlasništvo, Pariz
 7. *Zlatan monohrom MG 10*, 1960.
„tišina je zlato“
zlatne folije na platnu
148 × 114 cm
privatno vlasništvo, Pariz
 8. *Antropometrija ANT 66*, 1960.
karten, 157 × 312 cm
privatno vlasništvo, Pariz
 9. *Antropometrija ANT 79*, 1960.
„Hirošima“
karton, 139,5 × 280,5 cm
privatno vlasništvo, Pariz
 10. *Kosmogonija vetra COS 10*, 1960.
pigment na kartonu, 93 × 73 cm
privatno vlasništvo, Pariz
 11. *Crvena kosmogonija COS 17*, 1960.
kaširano, 64,5 × 49 cm
privatno vlasništvo, Pariz
 12. *Kosmogonija, COS 18*, 1960.
kaširano, 65,5 × 50 cm
privatno vlasništvo, Pariz
 13. *Kosmogonija kiše COS 12*, 1961.
pigment na papiru, 76 × 105 cm
privatno vlasništvo, Pariz
 14. *Tragovi vatre, F 45*, 1961.
haruja na drvenoj ploči
72 × 103 cm
privatno vlasništvo, Pariz
 15. *Tragovi vatre F 54*, 1961.
hartija na drvenoj ploči
158 × 220 cm
privatno vlasništvo, Pariz
 16. *Tragovi vatre F 24*, 1961.
hartija na drvenoj ploči
139 × 30 cm
privatno vlasništvo, Pariz

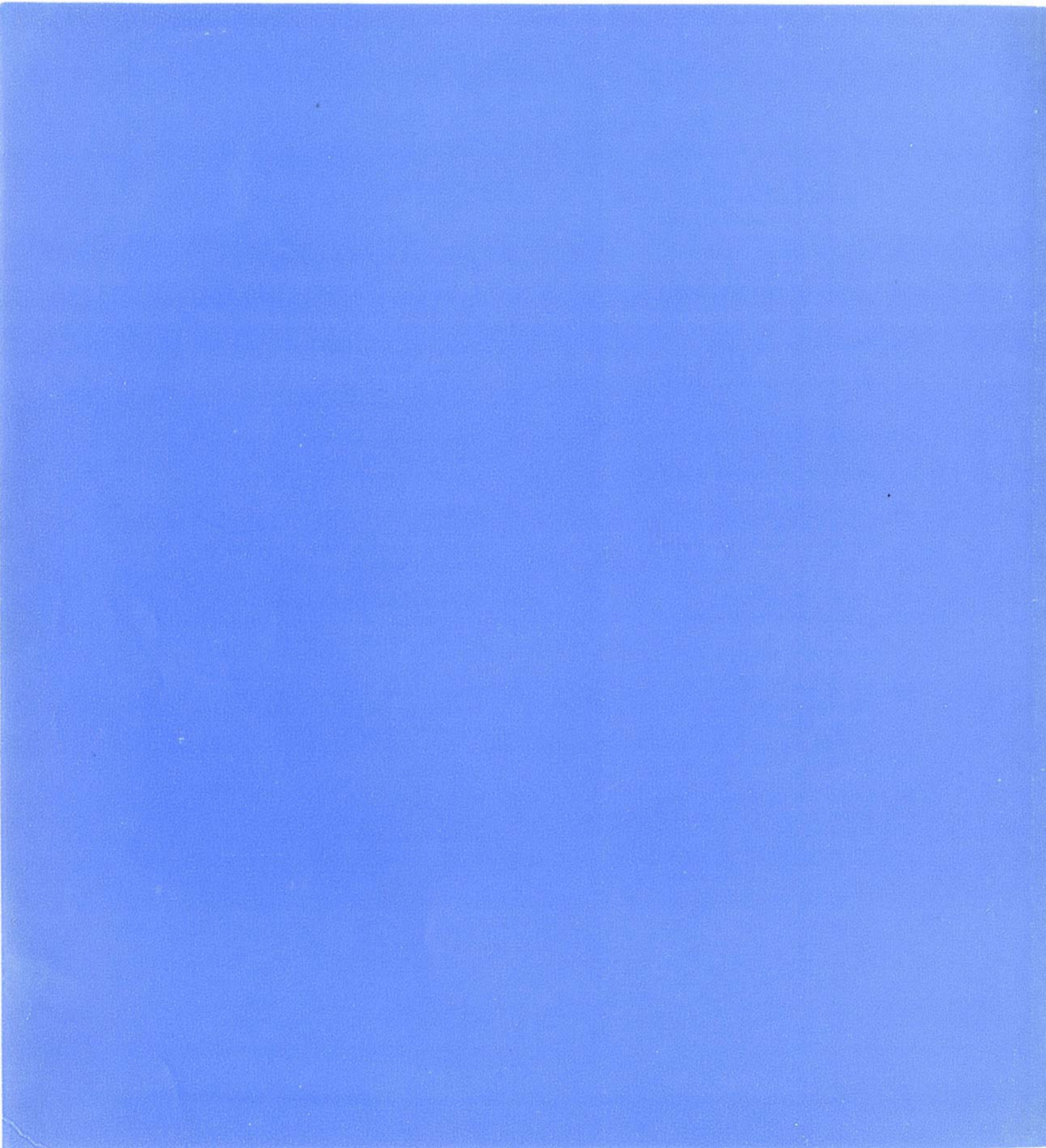
RELJEFI

17. *Zlatan monohrom MG 6*, 1961.
zlatne folije na platnu
60 × 48 cm
privatno vlasništvo, Pariz
18. *Antropometrija ANT 3*, 1961/2
kaširano, 123 × 82 cm
privatno vlasništvo, Pariz
19. *Zlatan monohrom MG 7*, 1962.
zlatne folije na platnu
198 × 153 cm
privatno vlasništvo, Pariz
20. *Antropometrija ANT 45*, 1962.
kaširano, 124 × 75 cm
privatno vlasništvo, Pariz
21. *Tragovi vatre F 39*, 1962.
hartija na drvenoj ploči
79,5 × 199 cm
privatno vlasništvo, Pariz
22. *Vatra — boje FC 1*, 1962.
tragovi vatre u boji
papir na drvenoj ploči
142 × 300 cm
privatno vlasništvo
23. *Vatra — boje FC 20*, 1962.
tragovi vatre u boji
papir na drvenoj ploči
116 × 89 cm
privatno vlasništvo, Pariz
24. *Reljef sa sunderom RE 1, BLU*, 1960.
sunder u boji na drvetu
200 × 150 cm
privatno vlasništvo, Pariz
25. *Reljef sa sunderom RE 40, BLU*, 1960.
sunder u boji na drvetu
200 × 150 cm
privatno vlasništvo, Pariz
26. *Reljef RP 3*, 1960.
„La tombe“ -ci-git l'espace“
mešana tehnika, 125 × 100 cm
privatno vlasništvo, Pariz
27. *Sunder SE 3*, 1960.
plavi sunder 47 cm
privatno vlasništvo, Pariz
28. *Sunder SE 19*, 1960.
plavi sunder, 50 cm
privatno vlasništvo, Pariz
29. *Sunder SE 22*, 1960.
plavi sunder, 41 cm
privatno vlasništvo, Pariz
30. *Sunder SE 33*, 1960.
plavi sunder, 42 cm
privatno vlasništvo, Pariz
31. *Sunder SE 78*, 1960.
plavi sunder, 19 × 8 cm
privatno vlasništvo, Pariz

32. *Sunder SE 81*, 1960.
plavi sunder, 24 cm
privatno vlasništvo, Pariz
33. *Sunder SE 83*, 1960.
plavi sunder, 12,5 cm
privatno vlasništvo, Pariz
34. *Sunder SE 86*, 1960.
plavi sunder, 12 × 18 cm
privatno vlasništvo, Pariz
35. *Sunder SE 89*, 1960.
plavi sunder, 41 cm
privatno vlasništvo, Pariz
36. *Sunder SE 93*, 1960.
plavi sunder, 21 cm
privatno vlasništvo, Pariz
37. *Reljef RP 10*, 1961.
bojeno drvo i poliester
86 × 65 cm
privatno vlasništvo, Pariz
38. *Reljef RP 11*, 1961.
„Evropa-Afrika“
bojeno drvo i poliester
78 × 53 cm
privatno vlasništvo, Pariz
39. *Reljef PR 1, Arman*, 1962.
otisak u poliesteru na zlatnoj osnovi
176 × 94 cm
privatno vlasništvo, Pariz

SKULPTURA

40. *Skulptura S 1/3/4/5*, 1956.
mešana tehnika
4 elementa, svako 19,5 × 12 × 9,5 cm
privatno vlasništvo, Pariz
41. *Skulptura S 6*, 1956.
mešana tehnika
19,5 × 6 × 6,5 cm
privatno vlasništvo, Pariz
42. *Skulptura S 18*, 1957.
plavi metal, 73 cm
privatno vlasništvo, Pariz
43. *Skulptura S 22*, 1957.
„Taktilna skulptura“,
mešana tehnika, 50 × 50 × 143 cm
privatno vlasništvo, Pariz
44. *Skulptura S 36, Plava kiša*, 1961.
12 šipki od obojenog drveta, 205 cm
privatno vlasništvo, Pariz
45. *Skulptura 37, Crvena kiša*, 1961.
11 šipki od obojenog drveta, 205 cm
privatno vlasništvo, Pariz
46. *Reljef RP 4*, 1961.
poliester i drvo, 54 × 38 cm
privatno vlasništvo, Pariz



Izdanje Muzeja savremene umetnosti, Beograd

Organizacija izložbe: dr Štefka Cobelj i
Ljiljana Stojanović

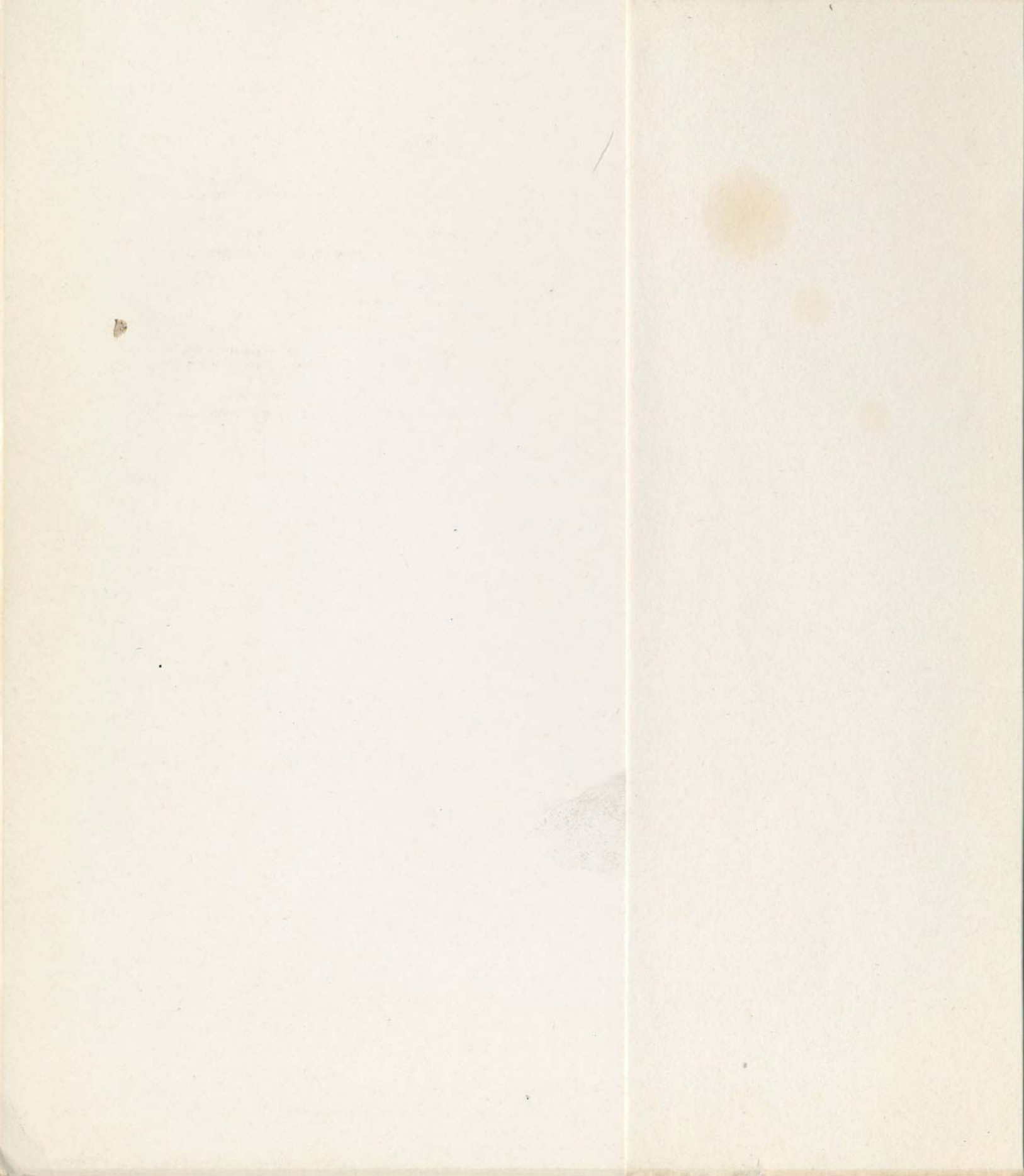
Redakcija i likovna oprema kataloga:
dr Štefka Cobelj

Prevod teksta (sa italijanskog): Nada Sponza-Mimica

Plakat: Kosta Bogdanović

Kliše: Galleria Civica d'Arte Moderna,
Torino

Štampa: Štamparija „Kultura“, Beograd,
Makedonska 4





Muzej savremene umetnosti, Beograd